

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**El simbolismo de inspiración popular en la prosa de
J. Barščeŭski y G. A. Bécquer**

Сімвалізм народнага паходжання ў прозе
Я. Баршчэўскага і Г. А. Бэкера

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Ángela Espinosa Ruiz

DIRECTOR

Francisco Javier Juez Gálvez

Madrid



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

El simbolismo de inspiración popular en la prosa de
J. Barščeŭski y G. A. Bécquer

Сімвалізм народнага паходжання ў прозе
Я. Баршчэўскага і Г. А. Бэкера

Ángela Espinosa Ruiz

Director: Francisco Javier Juez Gálvez

Facultad de Filología: Doctorado en Estudios Literarios



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña. Ángela Espinosa Ruiz

con número de DNI/NIE/Pasaporte 44654316T, estudiante en el Programa de Doctorado en Estudios Literarios, de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

El simbolismo de inspiración popular en la prosa de J. Barsceuski y G. A. Bécquer

Симвалізм народнага паходжання ў прозе Я. Баршчэўскага і Г. А. Бэкера

y dirigida por: Francisco Javier Juez Gálvez

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 10 de junio de 2019

Fdo.:

 Firmado digitalmente por Ángela Espinosa Ruiz

Agradecimientos y dedicatorias

Quisiera dedicar esta tesis

- a mis padres, Nicolás Espinosa y Trinidad Ruiz, por su apoyo incondicional, tanto moral como material, durante todos los años que ha durado mi educación y, en especial, durante el proceso de escritura de la presente,
- a Nico, mi hermano menor, por haber sido un excelente compañero de juegos, alegrías y vicisitudes desde el día en que nació,
- a mi tío, Francisco Ruiz López, primer lector de esta investigación fuera del ambiente universitario, por creer en mí e interesarse por mi progreso desde el principio,
- al profesor Miķałaj Chaustowicz, mi tutor de máster en la Universidad de Varsovia, por inculcarme su amor a la literatura belarusa decimonónica, por sus numerosas y necesarias correcciones y su contribución a este trabajo como gran conocedor de la vida y obra de Jan Barščeŭski,
- a mi tutor, Francisco Javier Juez Gálvez, por haber apostado por mí como candidata a un doctorado al proponerle la literatura belarusa como tema de mi tesis,
- a mis amigos Julija Alejčanka, Volha Franco y Kira Kavalonak, por apoyarme en mi constante búsqueda de materiales y textos y revisar mis escritos en belaruso,
- al Departamento de Estado de los Estados Unidos de América, gracias a cuya beca nació la primera chispa de mi interés por Belarús, y
- sobre todo, al pueblo belaruso, y en especial a sus filólogos, escritores y poetas, por acogerme en su seno y brindarme la oportunidad de llegar a conocer el folklore, la literatura y la lengua que han conservado con celo durante siglos.

Índice de contenidos

Declaración de autoría	3
Agradecimientos y dedicatorias	5
Índice de contenidos	7
Resumen y palabras clave.....	11
Summary and keywords	15
Анотацыя і ключавыя словы.....	19
I. Introducción	23
I. 1. Justificación del tema	23
I. 2. Estado de la cuestión y bibliografía básica	27
I. 3. Hipótesis de partida y objetivos generales y específicos	37
I. 4. Metodología	39
II. Desarrollo de la investigación.....	41
Capítulo 1: Jan Barščeŭski y Gustavo Adolfo Bécquer en el contexto del romanticismo europeo	41
1. 1. Sobre el romanticismo en Europa: el origen del movimiento romántico y el desarrollo de sus escuelas centrales.....	45
1. 2. Los romanticismos periféricos: el caso de Belarús y España.	61
1. 3. El estudio de la literatura popular en la Europa romántica	91
1. 4. Conclusiones	99
Capítulo 2: La influencia de la literatura popular en la literatura romántica culta.....	103
2. 1. La leyenda: aclaraciones y tipología	109
2. 1. 1. Leyendas naturalistas	113
2. 1. 2. Leyendas geológicas	123
2. 1. 3. Leyendas de animales y plantas	127
2. 1. 4. Leyendas iconológicas y de monumentos.....	135
2. 1. 5. Leyendas de monumentos inacabados o ruinosos.....	139
2. 1. 6. Leyendas del amor regional y patriótico	145
2. 1. 7. Leyendas sobre personajes famosos, reales o ficticios, con significado histórico	149
2. 1. 8. Leyendas sobre personajes sin significado histórico (de carácter)	153
2. 2. Clasificación de los símbolos de inspiración popular	159
2. 2. 1. Personajes.....	161
Animales	161
Ayudante mágico	164

Bruja.....	167
Campesino/vecino del pueblo	172
Clérigo/figura de autoridad religiosa	173
Dama (objeto de amor)	176
Escéptico	180
Extranjero/extraño	183
Hechicero, mago (brujo)	188
Infieles (judíos, musulmanes)	190
Músico/trovador/poeta	192
Rey/señor/noble	197
Seres sobrenaturales (monstruos, fantasmas y almas en pena).....	200
2. 2. 2. Objetos y elementos paisajísticos y naturales	203
Amuleto/talismán/objeto mágico	203
Árboles y plantas	206
Cuadros/Esculturas	211
Huevo.....	214
Instrumentos musicales.....	219
Partes del cuerpo encantadas	220
Prenda de amor (recuerdo del amado o la amada).....	224
Riquezas (oro, joyas)	225
Trofeo del antagonista/prueba de valor	227
2. 2. 3. Sucesos	229
Banquete/celebración.....	229
Bautismo	231
Contrato mágico.....	232
Funeral	234
Matrimonio, hierogamia	236
Muerte	238
Rapto/secuestro	241
Transformación (de humano en animal)	243
Viaje (de ida y vuelta), destierro.....	248
2. 2. 4. Elementos espacio-temporales	253
Bosque (naturaleza salvaje)	253
Camino.....	255
Cementerio.....	257

Espacio exótico	259
Iglesia/catedral/templo	260
Invierno	262
Masas de agua	264
Montaña/monte	267
Noche	269
Pasado lejano (época medieval, época indeterminada).....	271
Portal, hogar.....	272
Pueblo y ciudad.....	273
Ruinas	277
Taberna/posada	279
2. 2. 5. Fórmulas.....	281
Fórmulas narrativas.....	281
Fórmulas de acuerdos y promesas	284
Insultos/ofensas/afrentas	286
Invocaciones	287
Maldiciones/sentencias	289
Oraciones	291
2. 3. Estructura externa e interna de las obras <i>Desde mi celda</i> y <i>Leyendas</i> de G. A. Bécquer, y de <i>El noble Zavalnia...</i> de J. Barščeŭski.....	293
2. 4. Conclusiones	301
III. Conclusiones generales.....	305
III. Агульныя высновы	315
IV. Referencias bibliográficas	325
Fuentes primarias	325
Fuentes secundarias	329
Diccionarios, enciclopedias y obras de consulta.....	329
Estudios especializados	331
Anexos.....	345
A. 1. Tablas de romanización (transliteración).....	347
Belaruso (alfabeto łacinka).....	347
Ruso.....	349
Ucraniano	353
A. 2. Biografías de Jan Barščeŭski y Gustavo Adolfo Bécquer: cronología comparada	355

Resumen y palabras clave

El simbolismo de inspiración popular en la prosa de J. Barščeŭski y G. A. Bécquer

La presente tesis doctoral que, por primera vez en la historia de la eslavística española, desarrolla un tema relacionado con la literatura belarusa, se plantea como pregunta de investigación el modo en que los escritores románticos de la periferia europea (entre los que se encuentran los románticos españoles y belarusos) asimilaban en su obra en prosa los símbolos literarios de inspiración popular, tanto en contraste con los escritores de las escuelas románticas centrales, como desde un enfoque comparatista entre los propios románticos periféricos.

Su hipótesis de partida, por lo tanto, se basa en la existencia del fenómeno de los romanticismos periféricos en el contexto del Romanticismo Europeo, así como de que estos romanticismos periféricos, asimismo, poseen una serie de características comunes y diferenciadas de aquéllas propias de las escuelas románticas centrales, dignas de su estudio detallado. Entre estas características, según nuestras hipótesis, se incluye un tratamiento particular de los símbolos de inspiración popular en la literatura culta.

Esta investigación toma como modelo tres obras literarias destacadas: *Desde mi celda* (1864) y *Leyendas* (1871) del romántico español Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), y *Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach* (*El noble Zavalnia, o Belarús en relatos fantásticos*, 1844-46) del belaruso Jan Barščeŭski (hacia 1792-1851). A partir del análisis de dichas obras, nuestra tesis plantea tres objetivos principales: en primer lugar, definir de manera científica el concepto de romanticismos periféricos; en segundo lugar, describir el tratamiento de la simbología de inspiración popular en los romanticismos periféricos; por último, comparar la simbología de inspiración popular en la prosa de G. A. Bécquer y J. Barščeŭski.

Para la realización de dichos objetivos, hemos utilizado una combinación de la metodología cualitativa de análisis de textos literarios a través de la categorización de elementos recurrentes (símbolos de inspiración popular en G. A. Bécquer, J. Barščeŭski

y otros autores, así como en la literatura popular), y la metodología comparatista desarrollada por Manfred Schmelling partiendo de la relación genética entre los textos miembros de la comparación y su confrontación paralela.

De este modo, el primer capítulo de la investigación ha servido para establecer el marco teórico y contextual de la misma: en él se ha logrado, primeramente, una aproximación al Romanticismo como movimiento literario, artístico y social en Europa. A continuación, se ha realizado un análisis contrastivo de los contextos románticos europeos, con ayuda del cual se ha establecido que Alemania, Inglaterra y Francia han de considerarse focos centrales del movimiento romántico. En contraste a los romanticismos centrales, hemos conseguido definir el concepto de romanticismos periféricos, entre los que incluimos aquellas escuelas románticas que, por su lejanía geográfica o cultural de las centrales, desarrollaron una interpretación diferenciada de los ideales estéticos románticos.

Nuestra investigación ha prestado especial atención a los romanticismos de la península ibérica y a los romanticismos eslavos, en los cuales hemos determinado la presencia de cinco características principales: la prevalencia de la literatura del exilio; la reivindicación de las lenguas vernáculas y la cultura popular; el costumbrismo literario; la imitación inicial de los romanticismos centrales, y la aparición tardía y relativa brevedad del romanticismo en la periferia.

Finalmente, el capítulo primero ha sentado las bases para el análisis del aparato simbólico de inspiración popular en la literatura romántica a través de un recorrido general por el folklorismo (el estudio de la cultura popular propiamente dicho) en la Europa decimonónica.

En el segundo capítulo de la presente investigación, hemos establecido un análisis estructurado de las tres obras escogidas en su contexto literario e histórico. Para ello, primeramente, hemos definido la importancia de la forma “leyenda” como base de la narrativa romántica de inspiración popular. Hemos definido, asimismo, ocho categorías principales de leyendas populares y cultas claramente diferenciadas: leyendas naturalistas, leyendas geológicas, leyendas de animales y plantas, leyendas iconológicas y de monumentos, leyendas del amor regional y patriótico, leyendas sobre personajes famosos, y, por último, leyendas sobre personajes sin significado histórico, llamadas también leyendas de carácter.

A continuación, con ayuda de la definición y clasificación de los diferentes tipos de leyendas con sus respectivos ejemplos populares y literarios, hemos construido un inventario de cincuenta y dos símbolos de inspiración popular de amplio uso en las tres obras modelo y otros textos relevantes, divididos, a su vez, en cinco categorías: personajes, objetos y elementos paisajísticos y naturales, sucesos, elementos espacio-temporales, y fórmulas.

Para finalizar, hemos realizado un análisis comparativo de la estructura interna y externa de *Desde mi celda*, *Leyendas* y *El noble Zavalnia*..., con lo que hemos establecido su notable grado de similitud, tanto desde el punto de vista estructural como en relación al aparato simbólico utilizado por sus respectivos autores.

Por lo tanto, podemos considerar los resultados de nuestra investigación plenamente satisfactorios, dado que hemos logrado, en primer lugar, definir el concepto de los romanticismos periféricos y delimitar con éxito su alcance y, en segundo lugar, realizar un análisis exhaustivo de *Desde mi celda*, *Leyendas* y *El noble Zavalnia* a todos los niveles que concernían a las hipótesis y objetivos de investigación planteados, es decir, a nivel temático, simbólico y formal, en el contexto de los romanticismos periféricos europeos y de su uso del material literario de origen popular.

Palabras clave: G. A. Bécquer, J. Barščeŭski, romanticismos periféricos, literatura popular, símbolos literarios, comparatismo, prosa, narración, leyenda.

Summary and keywords

Folklore-Inspired Symbolism in the prose of J. Barščeŭski and G. A. Bécquer

The present thesis which, for the first time in the history of Slavonic studies in Spain, researches a subject related to Belarusian literature, poses the investigative question of how Romantic writers in the European periphery (amongst which Spanish and Belarusian romantic authors are found) assimilated folklore-inspired literary symbols in their works, both in contrast with central romantic schools prose authors and from a comparative point of view among periphery-based writers themselves.

The initial hypothesis of this investigation is, therefore, the existence of the phenomenon of peripheral romanticisms within the context of European Romanticism, as well as the fact that said peripheral romanticisms possess a series of common characteristics, clearly differentiated from those of central romanticisms and deserving of a separate, detailed study. Among these characteristics, according to our hypotheses, a unique treatment of folklore-inspired literary symbols should be included.

Our research uses three outstanding literary works as its model: *Desde mi celda* (*Letters from my Cell*, 1864) and *Leyendas* (*Legends*, 1871) by G. A. Bécquer (1836-1870), and J. Barščeŭski's (towards 1792-1851) *Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach* (*Nobleman Zavalnia, or Belarus in Fantasy Stories*, 1844-46). Based on the analysis of said works, this theses proposes three main objectives: firstly, to define the concept of peripheral romanticisms in a scientific manner; second, to describe the treatment of folklore-inspired symbolism in peripheral romanticisms; lastly, to compare folklore-inspired symbolism in the prose of G. A. Bécquer and J. Barščeŭski.

In order to fulfil said objectives, we have used a combination of the qualitative methodology of analysis of literary texts based on the categorisation of recurring elements (folklore-inspired symbols in G. A. Bécquer, J. Barščeŭski and other authors, as well as in popular literature), and Manfred Schmelling's comparative methodology based on the genetic relationship between texts in a comparison and their parallel confrontation.

The first chapter of the present thesis has thus served to establish the theoretical and contextual framework of the investigation: it has, first, fixated an approach to

Romanticism as a literary, artistic and social movement in Europe. Secondly, a contrastive analysis of European romantic context has been completed, establishing that Germany, England and France are to be considered the central sources of the Romantic movement. In contrast to central romanticisms, we have been able to define the concept of peripheral romanticisms, among which we include all romantic schools that, because of their geographic or cultural distance from the central movement, developed a differentiated interpretation of romantic aesthetic ideals.

Our research has focused on the romanticisms of the Iberian Peninsula and Slavonic romanticisms especially, in which we have determined the presence of five main characteristics: the prevalence of literature in exile; the vindication of vernacular languages and popular culture; literary costumbrismo; the initial imitation of the central romanticisms, and the late appearance and relative brevity of romanticism in the periphery.

Lastly, the first chapter of our thesis has laid the foundations for the analysis of the folklore-inspired symbolic apparatus of romantic literature through a general overview of folklorism (the study of popular culture itself) in nineteenth-century Europe.

In the second chapter of the present research, we have established a structured analysis of the three selected works within their literary and historical context. With this objective in mind, we have defined the importance of the “legend” form as the basis of folklore-inspired romantic narrative. We have also defined eight main categories of popular and literary legends, clearly differentiated between themselves: naturalist legends, geological legends, legends about animals and plants, iconological legends and legends about monuments, legends of regional and patriotic love, legends about famous characters and, finally, legends about characters without historical significance (also known as legends of character).

With the help of the definition and specification of the different types of legends and their respective exemplification in popular and romantic literature, we have built an inventory of fifty-two folklore-inspired symbols of extended use in the three model works and other relevant texts, divided, in turn, into five categories: characters, object and natural/landscape elements, events, space-time elements and formulae.

Finally, we have completed a comparative analysis of the internal and external structure of *Letters from my Cell*, *Legends* and *Nobleman Zavalnia...*, thus establishing

the remarkable degree of similarity between the three, both from the structural point of view and in relation to the symbolic apparatus used by their respective authors.

We can therefore consider the results of our research fully satisfactory, given that we have been able to, firstly, define the concept of peripheral romanticisms and successfully delimit its scope and, secondly, complete an exhaustive analysis of *Letters from my Cell*, *Legends* and *Nobleman Zavalnia...* at all levels concerning the hypotheses and research objectives which we had set forth, that is, at the thematic, symbolic and formal levels, in the context of European peripheral romanticisms and their use of folklore-inspired literary material.

Keywords: G. A. Bécquer, J. Barščeŭski, peripheral romanticisms, popular literature, literary symbols, comparatism, prose, narration, legend.

Сімвалізм народнага паходжання ў прозе Я. Баршчэўскага і Г. А. Бэкера

Гэтая кандыдацкая дысэртацыя, якая, упершыню ў гісторыі іспанскай славістыцы займаецца тэмай, звязанай з беларускай літаратурай, ставіць у якасці даследчыцкага пытання спосаб, якім рамантычныя літаратары еўрапейскае перыферыі (сярод якіх знаходзяцца іспанскія і беларускія рамантыкі) засвойвалі літаратурныя сімвалы народнага паходжання ў сваёй пражытай творчасці, як у адрозненне ад пражытаў цэнтральных рамантычных школ, так і з параўнаўчага пункту гледжання, у кантэксце тых жа перыферыйных рамантызмаў.

Першапачатковая гіпотэза нашага даследвання, такім чынам, мае сваю аснову ў існаванні з'явы перыферыйных рамантызмаў сярод пражытаў еўрапейскага Рамантызму, як і ў тым, што гэтыя перыферыйныя рамантызмы пражытуюць агульную характарыстыку, адрозную ад асаблівасцяў цэнтральных рамантычных школ, якая патрабуе асобнага, падрабязнага аналізу. Сярод асаблівасцяў перыферыйных рамантызмаў, паводле нашых гіпотэз, знаходзіцца ўнікальны падыход да сімвалаў народнага паходжання ў мастацкай літаратуры.

Нашае даследванне прымае тры выбітныя літаратурныя творы ў якасці мадэлі для аналізу: *Desde mi celda* (3 маёй клеткі, 1864) і *Leyendas* (Паданні, 1871) іспанскага рамантыка Густава Адольфа Бэкера (1836-1870), і *Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach* (Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях, 1844-46) беларускага літаратара Яна Баршчэўскага (каля 1792-1851). На аснове аналізаў гэтых твораў, ставім перад сабой тры галоўныя мэты: па-першае, акрэсліць значэнне паняцця перыферыйных рамантызмаў навуковымі сродкамі; па-другое, апісаць падыход да сімвалізму народнага паходжання ў перыферыйных рамантызмах; па-трэцяе, параўнаць ужыванне сімвалізму народнага паходжання ў прозе Г. А. Бэкера і Я. Баршчэўскага.

Дзеля выканання гэтых мэт, мы выкарысталі спалучэнне метадалогіі якаснага аналізу літаратурных тэкстаў на аснове катэгарызацыі паўтаральных элементаў (сімвалаў народнага паходжання ў Г. А. Бэкера, Я. Баршчэўскага і іншых

аўтараў, а таксама ў народнай літаратуры), і параўнаўчай метадалогіі Манфрэда Шмелінга, аснаванай на генетычнай сувязі тэкстаў у параўнанні і іх паралельнай канфрантацыі.

У першым раздзеле дысертацыі, мы вызначылі тэарэтычныя і кантэкстуальныя рамкі працы: у ім, па-першае, зрэалізаваліся ўводзіны ў Рамантызм як літаратурны, мастацкі і сацыяльны рух у Еўропе. Па-другое, мы завяршылі параўнаўчы аналіз еўрапейскіх рамантычных кантэкстаў, з дапамогай якога мы дайшлі да высновы, што менавіта Нямеччына, Англія і Францыя мусяць разглядацца як цэнтральныя крыніцы рамантычнага руху. Мы здолелі, у параўнанні з цэнтральнымі рамантызмамі, акрэсліць вызначэнне перыферыйных рамантызмаў, у лік якіх мы ўключаем тыя рамантычныя школы, што, праз геаграфічную альбо культурную адлегласць ад цэнтральных, развілі адрозную інтэрпрэтацыю рамантычных эстэтычных ідэалаў.

У нашай працы, мы звярнулі асабліваю ўвагу на рамантызмы Пірэнейскага паўвострава і на славянскія рамантызмы. У іх мы вынайшлі пяць галоўных асаблівасцяў: распаўсюджанасць літаратуры ў выгнанні; пераацэнку народнай мовы і культуры; літаратурны кастумбрызм; пачатковая імітацыя цэнтральных рамантызмаў, і позняе з'яўленне і адносную сцісласць перыферыйных рамантычных рухаў.

У сваім заканчэнні, першы раздзел заклаў асновы для аналізу сімвалічнага апарата народнага паходжання ў рамантычнай літаратуры з дапамогай агульнага агляду еўрапейскага фалькларызму XIX стагоддзя.

У другім раздзеле нашай працы, мы правялі структураваны аналіз трох выбраных твораў у сваім гістарычна-літаратурным кантэксце. Дзеля завяршэння гэтай мэты, па-першае, мы вызначылі значнасць формы “паданне” як асновы рамантычнай прозы народнага паходжання. Мы гэтаксама акрэслілі восем выразна адрозных паміж сабой катэгорый народных і літаратурных паданняў: натуралістычныя паданні, геалагічныя паданні, паданні пра жывёл і расліны, іканалагічныя паданні і паданні пра помнікі, паданні пра рэгіянальную любоў і патрыятызм, паданні пра вядомых герояў, і паданні пра герояў без гістарычнай значнасці (так званыя паданні характару).

Затым, з дапамогай вызначэння і апісання розных тыпаў паданняў, разам з прыкладамі з народнай і мастацкай літаратур, мы пабудавалі інвентар пяцідзясяці двух сімвалаў народнага паходжання ў трох аналізаваных творах. Інвентар падзелены, такім чынам, на пяць катэгорый: героі, прадметы і элементы пейзажа і натуры, падзеі, прасторава-часавыя элементы, і формулы.

На заканчэнні, мы завяршылі параўнаўчы аналіз унутранай і вонкавай структур твораў *3 маёй клеткі*, *Паданні і Шляхціц Завальня...*, на аснове якога мы вызначылі значны ўзровень падабенства паміж імі, як з пункту гледжання структуры, так і адносна сімвалічнага апарата, выкарыстаннага кожным з аўтараў.

Такім чынам, можам лічыць вынікі нашага даследвання цалкам задавальняючымі, бо, па-першае, мы апісалі паняцце перыферычных рамантызмаў і акрэслілі яго аб'ём у літаратуры і, па-другое, мы завяршылі падрабязны аналіз *3 маёй клеткі*, *Паданні і Шляхціц Завальня...* на ўсіх узроўнях, датычных нашых гіпотэз, гэта значыць, на тэматычным, сімвалічным і фармальным узроўнях, у кантэксце еўрапейскіх перыферычных рамантызмаў і выкарыстання літаратурнага матэрыялу народнага паходжання ў ім.

Ключавыя словы: Г. А. Бэкер, Я. Баршчэўскі, перыферычныя рамантызмы, народная літаратура, літаратурныя сімвалы, параўнаўчая літаратура, проза, нарацыя, паданне.

El simbolismo de inspiración popular en la prosa de J. Barščeŭski y G. A. Bécquer

I. Introducción

I. 1. Justificación del tema

La literatura de Belarús¹ sigue siendo, a día de hoy, un campo de investigación prácticamente virgen para la eslavística española. Incluso dentro de la tradición filológica europea se ha prestado relativamente poca atención a esta literatura.

No es extraño, dada la situación de desventaja a la que se han enfrentado históricamente los autores belarusos:

- prohibiciones y trabas para publicar en la propia lengua, obligando a autores destacados a permanecer en el anonimato o a publicar en otras lenguas corrientes en Belarús, como el ruso, el yidis o el polaco;
- desprestigio sistemático de la lengua y de los motivos literarios belarusos en la literatura culta, quedando la cultura belarusa relegada al folklore;
- represión de los movimientos nacionalistas belarusos bajo dominio del Reino de Polonia, el Imperio Ruso y la URSS;
- deficientes esfuerzos institucionales por recuperar el interés por la lengua y la cultura locales en la Belarús independiente.

Dichas coyunturas sociales e históricas revisten nuestra investigación de especial interés científico, puesto que, por primera vez en la historia de la filología eslava en España, se desarrolla una tesis dedicada a cuestiones de filología belarusa.

¹ En este trabajo de investigación se utiliza el topónimo “Belarús” (y, consecuentemente, el gentilicio “belarusos”, “belarusa”), de acuerdo con la nomenclatura de la ONU y de los organismos oficiales belarusos en el extranjero. Fuente: Naciones Unidas, [online]: <http://www.un.org/es/member-states/index.html?fbclid=IwAR3G-OVY-TUo8B3u8hDC5UqVvROkrz9vWtwxQTmsmbz0fWnwGwm0lWUp-0k> [consultado el 11.12.2018]

Del mismo modo, el enfoque comparatista de la investigación, apoyado en la figura del romántico consagrado español Gustavo Adolfo Bécquer, proporciona una base conceptual que contribuye a la inclusión de la literatura belarusa en el panorama de la literatura universal, en este caso dentro de los que en la tesis son llamados “romanticismos de periferia” o “romanticismos periféricos”: tanto el romanticismo español como el belaruso son fenómenos tardíos y peculiares en la literatura europea. No es de extrañar, dada la distancia geográfica y cultural que había entre ambos países, situados a una y otra frontera de Europa, y los núcleos de origen del Romanticismo como movimiento literario y social: Alemania e Inglaterra.

Por esa misma razón hemos considerado importante realizar una investigación de pleno derecho que contextualice la literatura belarusa (en este caso, la literatura del romanticismo belaruso) dentro de la literatura europea y occidental en general, además de aunar los distintos romanticismos de la literatura universal y contribuir a la definición y al análisis de dicha corriente cultural y artística en Belarús, España y otros países donde el romanticismo fue un movimiento literario destacado, ya pertenezcan al centro o a la periferia del mismo.

De este modo, nuestra investigación considera los romanticismos de periferia como una variación del Romanticismo en su sentido más centralizado que, por un lado, es merecedora de un estudio propio y detallado —la tesis se centrará en su tratamiento de los símbolos populares— y, por otro, debe ser estudiada como un fenómeno generalizado en los confines de Europa.

La pregunta de investigación que se trata, por lo tanto, es cómo los autores de prosa de los romanticismos periféricos asimilan el simbolismo de inspiración popular en sus obras en comparación con el contexto del Romanticismo en Europa como un todo.

A su vez, los principales modelos en cuyos ejemplos se basa la investigación serán Gustavo Adolfo Bécquer, uno de los más celebrados representantes del romanticismo español en todas sus vertientes, y Jan Barščeŭski², máximo exponente del folklorismo en la prosa romántica belarusa. Asimismo, la investigación se centra, pero no se limita, a la

² La transliteración de los nombres propios belarusos en esta tesis sigue las normas del alfabeto latino belaruso tradicional (el llamado alfabeto “łacinka”) de acuerdo con la última edición de la gramática escolar de B. Taraškevič. Fuente: Тарашкевіч, Браніслаў. *Беларуская граматыка для школ*. Вільня: Беларуская друкарня ім. Фр. Скарыны, Мн.: «Народная асвета», 1991 [факсімільн.]. — Выданьне пятае, пераробленае і пашыранае. 1929. Dichas normas se detallan en el apartado V. 1, *Tablas de romanización (transliteración)* de los anexos de la presente investigación.

forma “leyenda” o, en belaruso, “паданне”, tanto en su vertiente popular como en la culta, dada su relevancia en los folklores de España y Belarús y en la obra de los autores escogidos.

En la bibliografía primaria de este estudio serán de vital importancia las *Leyendas* y *Cartas desde mi celda* de Gustavo Adolfo Bécquer y la obra cumbre de Jan Barščeŭski, *Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach* (en castellano, *El noble Zavalnia, o Belarús en relatos fantásticos*).

I. 2. Estado de la cuestión y bibliografía básica

En relación al estado de la cuestión, es conveniente reiterar el hecho de que esta tesis es el primer trabajo de investigación comparatista que une las literaturas española y belarusa, por lo que, desde el punto de vista metodológico, nuestro referente son las principales obras de carácter comparatista que estudian los romanticismos español y belaruso en contraste con la realización de dicho movimiento literario en otros países europeos, y más concretamente aquellas obras que tratan la obra de G. A. Bécquer y J. Barščeŭski, respectivamente. De este modo, Valancina Jazepčyk publicó en 2010 el artículo “Біблейскія матывы ў кнізе Яна Баршчэўскага *Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях*” (“Motivos bíblicos en el libro de Jan Barščeŭski *El noble Zavalnia, o Belarús en relatos fantásticos*”), en el cual analiza el papel de la mitología judeocristiana en la que se considera obra cumbre del escritor. Este trabajo, precisamente, está dedicado especialmente al estudio de los elementos folklóricos (de origen pagano) que se entrelazan con las referencias bíblicas de la narración, por lo que el punto de vista del investigador belaruso nos resulta muy valioso.

Hay, asimismo, filólogos que han relacionado a J. Barščeŭski con el romanticismo alemán, tales como Maryja Karžeŭskaja en su artículo de 2016 “Да пытання пра «беларускі гафманізм» Яна Баршчэўскага” (“Sobre la cuestión del ‘hoffmannismo belaruso’ de Jan Barščeŭski”), y Тацціана Suprankova, que publicó en el mismo año el artículo “Фаўсціяна ў творчасці Яна Баршчэўскага” (“Elementos faustianos en la obra de Jan Barščeŭski”). Ambas autoras defienden, al igual que esta tesis, la adscripción del escritor belaruso a los movimientos románticos que se desarrollaban en la Europa de la época, destacando concretamente su relación con las bases de dicha corriente, originadas en tierras alemanas.

En relación a la literatura polaca, lengua predominante en la obra de J. Barščeŭski, es conveniente destacar al filólogo Mečysłaŭ Jackievič, que considera a J. Barščeŭski una de las figuras clave de la llamada por él “escuela belarusa” dentro del movimiento romántico polaco. Testimonio de ello es su artículo de 1997 “Ян Баршчэўскі – адзін з пачынальнікаў ‘беларускай школы’ у польскай рамантычнай літаратуры” (“Jan Barščeŭski como uno de los fundadores de la ‘escuela belarusa’ en la literatura romántica polaca”).

También son relevantes los textos del investigador polaco Mścisław Olechnowicz, quien, en su libro *Polscy badacze folkloru i języka białoruskiego w XIX wieku* (*Los estudiosos polacos del folklore y la lengua de Belarús en el siglo XIX*), destaca la influencia de la literatura popular belarusa en la obra de los Filómatas y los Filáretas polono-belarusos (incluyendo al gran bardo romántico de Polonia, Adam Mickiewicz), así como el destacado papel de J. Barščeŭski en el desarrollo de la literatura culta de inspiración popular en Belarús.

Igualmente valiosas son las publicaciones sobre historia de la literatura belarusa de Adam Maldzis, como *Творчае набрацімства: Беларуска-польскія літаратурныя ўзаемазвязі ў XIX ст.* (*Hermanidad literaria: Lazos literarios polono-belarusos en el siglo XIX*) publicado en 1966, o *Падарожжа ў XIX стагоддзе. Навукова-папулярныя нарысы* (*Viaje al siglo XIX: De la historia de la literatura, el arte y la cultura belarusa. Esbozos divulgativos*), de 1969.

Por otro lado, se ha comparado también a J. Barščeŭski con autores decimonónicos en lengua rusa de la talla de Nikolái Gógol³ (1809-1852). De este modo, Tatiana Tselejóvich defiende las similitudes conceptuales entre ambos escritores, sobre todo en lo que concierne a la fusión de motivos cristianos y paganos de la cosmovisión de ambos autores, por ejemplo, en su artículo “Образ ребёнка в творчестве Гоголя и Барщевского” (“La imagen del niño en la obra de Gógol y Barščeŭski”), publicado en 2006. Los estudios comparatistas de literatura rusa y belarusa no siempre son bien recibidos en la comunidad académica de Belarús: algunos autores, como Juryj Łaŭryk, que escribió en 2011 el artículo “Гогаль як старшы брат. Ян Баршчэўскі і каляніяльны міт нашага літаратуразнаўства” (“Gógol como hermano mayor: Jan Barščeŭski y el mito colonial de nuestras ciencias literarias”), ven en estas comparaciones un intento, más o menos consciente por parte de sus defensores, de demostrar la inevitable influencia de la “gran literatura del Imperio Ruso” en la literatura de la entonces ocupada Belarús, prácticamente inscribiendo la literatura belarusa en el canon imperial ruso. Dicha postura es muy criticada por el investigador ruso Dmitri Vinojódog, quien ve en dicha crítica una “mitificación” del precario estatus sociopolítico de la lengua y la literatura belarusa en el

³ La transliteración de los nombres propios rusos sigue las normas del sistema desarrollado por la Asociación Española de Profesores de Lengua Rusa, adoptado más tarde por el Servicio de Traducción Española del Parlamento Europeo (boletín 74 del 2 de enero de 2005). Fuente: Sánchez Puig, María. Alonso Cecilia, Carmen. Diccionario temático Ruso-español, Español-ruso (1.ª edición), p. 12. Madrid: Ediciones Hispano Eslavas, 2006. Dichas normas se detallan en el apartado V. 1, *Tablas de romanización (transliteración)* de los anexos de la presente investigación.

Imperio ruso –prohibiciones, restricciones, bajo prestigio de sus hablantes–, que está, según su opinión, lejos de la realidad.

Si bien es cierto que los contemporáneos rusos de J. Barščeŭski son uno de los factores de influencia en la obra de éste, considerando, además, su estancia de varios años en San Petersburgo, consideramos que no se puede justificar la inclusión del autor belaruso en el canon romántico ruso: su obra, publicada mayormente en lengua polaca (en belaruso se conservan sólo poemas sueltos de su autoría), está muy ligada, tal y como se observa en nuestro análisis, a la literatura popular y a la historia de Belarús, y posee un imaginario y una estilística de gran riqueza y originalidad.

La obra de G. A. Bécquer ha sido objeto de estudios comparatistas tanto desde el punto de vista internacional como desde el interdisciplinar. Así, por ejemplo, la tesis doctoral de Efraim Erasmo Garza, *Las leyendas bécquerianas: Gustavo Adolfo Bécquer a la vanguardia del simbolismo francés*, defendida en la Universidad Tecnológica de Texas en 1997, establece con éxito la relación entre la obra del romántico español y el movimiento simbolista desarrollado posteriormente en Francia; para el estadounidense, la innovadora expresión de la percepción sensorial de las leyendas bécquerianas hacen al literato sevillano precursor de los simbolistas franceses de finales del siglo XIX.

En el campo de la filología francesa existe, a su vez, una polémica sobre la relación de la prosa de G. A. Bécquer con la de Víctor Hugo (1802-1885): Alexander Krappe, en su artículo “Sur une "légende" de Gustavo A. Becquer (‘Creed en Dios)’” (“Sobre una leyenda de Gustavo A. Bécquer [‘Creed en Dios]”), publicado en 1932, había defendido la influencia en dicha leyenda del cuento *Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour* (*La leyenda del apuesto Pécopin y de la bella Baldour*) del autor francés. Sin embargo, según María Rosa Lida de Malkiel, el parecido estaba forzado por la esquematización de las dos leyendas que había realizado el investigador en su estudio. En su artículo “La leyenda de Bécquer «Creed en Dios» y su presunta fuente francesa” (1954), la investigadora argentina niega una posible relación entre G. A. Bécquer y V. Hugo, puesto que la leyenda del francés es notablemente más detallada y episódica, mientras que el tono utilizado por el autor sevillano en su narración presenta una mayor seriedad y gravedad, carece de la ironía característica en la prosa de V. Hugo. Si bien es cierto que

las diferencias estilísticas y de extensión de dichas obras son apreciables, no podemos descartar definitivamente un vínculo entre ambas.

En 1969 vio la luz el artículo “Gustavo Adolfo Bécquer et le romantisme français” (“Gustavo Adolfo Bécquer y el romanticismo francés”) de Robert Pageard, en el que el filólogo francés observa en G. A. Bécquer una síntesis de culturas, destacando la tradición andaluza, el romanticismo francés y alemán y las particularidades de la situación sociopolítica de la España de la segunda mitad del siglo XIX, muy diferente, para R. Pageard, de la francesa.

Por su parte, la investigadora alemana Marie Feiwel, desmiente en su artículo *Bécquer, Heine y la tradición poética* (1977) un vínculo genético entre ambos escritores, cuya única relación es, para ella, el lugar que ocupa cada uno en el romanticismo de su país. Cabe destacar la conclusión a la que llega la filóloga en cuanto al tratamiento de los elementos populares en la obra de uno de los románticos: si bien ambos comparten su apego al folklore de sus respectivas patrias, son notables las diferencias de uso que hacen de él en la creación literaria: la poesía de Friedrich Heine (1797-1856) contiene más rasgos populares que la de su homólogo español, que prefiere utilizar sus conocimientos del folklore en sus narraciones.

En lo que concierne a los referentes de G. A. Bécquer entre los literatos en lengua española, Ramón Esquer Torres defendía ya en 1963 la influencia que tuvo en su obra José de Espronceda (1808-1842), lo cual se refleja en su artículo “Presencia de Espronceda en Bécquer”. Más tarde, en 1969, R. Esquer Torres publica “Juan Zorrilla de San Martín y Gustavo Adolfo Bécquer”, artículo en el que analiza, esta vez, el evidente influjo de G. A. Bécquer en el escritor y periodista uruguayo.

En el mismo año se publican también los artículos “«Pensamientos» de Bécquer y «Nocturnos» de Darío”, de Enrique Rull, y “La fusión con la naturaleza en Bécquer y Aleixandre” de José Luis Cano. En estos textos los filólogos nombrados realizan un análisis de la influencia del romántico en la obra de Rubén Darío (1867-1916) y Vicente Aleixandre (1898-1984), respectivamente, y demuestran satisfactoriamente el vínculo de G. A. Bécquer tanto con el modernismo en español como con la lírica de la española Generación del 27.

Ángel Esteban del Campo, por otro lado, establece un claro paralelismo en el uso de lo popular de G. A. Bécquer y el cubano José Martí (1853-1895) en su artículo

“Bécquer y Martí: popularizadores de lo popular” (1991). El investigador de la Universidad de Granada afirma que ambos escritores toman los cantos de sus pueblos, los estilizan y los adaptan a la alta poesía, destacando que, para J. Martí, el folklore adquiere una dimensión más: la de la liberación del pueblo cubano, guerrera y revolucionaria.

Se dan también publicaciones académicas en las que se analiza la obra literaria de G. A. Bécquer en contraste con otras artes, como la pintura y la música. Son muchos los autores que relacionan al romántico con el folklore andaluz y español, tanto en su vertiente musical como en la literaria. Así, destacan los artículos “La influencia del cantar andaluz en G. A. Bécquer” (1987) de Antonio Carrillo Alonso y “Bécquer y el mundo del flamenco” (2010) de Rogelio Reyes Cano, los cuales demuestran el profundo conocimiento de la música flamenca que tenía el escritor, y que aplicó a su creación tanto lírica como prosaica.

Es digno de mención el Trabajo de Fin de Máster de Cristina Arias Vegas, *La “bella muerta” en el fin de siglo*, defendido en el 2012, en el que se compara y analiza el motivo de la mujer de gran belleza fallecida en la pintura y la literatura de la segunda mitad del siglo XIX en España y Europa, incluyendo las *Cartas literarias a una mujer* de G. A. Bécquer. Teniendo en cuenta el bagaje cultural de Bécquer y su estrecha relación con la pintura, no es de extrañar que en su obra se puedan hallar motivos pictóricos extendidos entre los artistas de su época.

Por lo que corresponde al estudio individual de la prosa de cada autor, hemos de prestar especial atención a las diferencias en el desarrollo histórico de la investigación realizada hasta el momento en torno al uno y al otro. Cabe destacar que, en la época soviética, la literatura belarusa del siglo XIX estaba permanentemente al margen de los estudios filológicos, puesto que se consideraba que su problemática y temática no podían relacionarse con el ideario de la Revolución bolchevique de 1917 (o que la literatura decimonónica profesaba ideas directamente contrarias a las del nuevo orden). Por este motivo, no sólo nos encontramos con un escaso número de estudios académicos sobre J. Barščeŭski en la Belarús del siglo XX, sino que su obra más representativa, *El noble Zavalnia...* sólo llegó al gran público belaruso con la traducción del polaco realizada por

M. Chaustowicz⁴ en 1990. Es decir, incluso la fuente primaria para unos potenciales estudios teóricos era relativamente difícil de conseguir en las universidades de la URSS.

Sí que apareció en la época soviética (sobre todo a partir de los años '60 del siglo XX) una modesta serie de estudios sobre folklore belaruso e, incluso, sobre su estudio en el siglo anterior. Sin embargo, su enfoque es a menudo simplista e inexacto, y está profundamente politizado. Tales problemas se observan incluso en ediciones del período soviético más tardío: en su libro *Беларуская фалькларыстыка: Эпоха феадалізму (La folklorística belarusa: la época del feudalismo)* publicado en 1989, Hienadź Kachanoŭski analiza, de forma comparativa, los logros en el campo del estudio del arte popular en los siglos XIX y XX, y concluye que el trabajo realizado por los académicos de la URSS es mucho más valioso y completo. Mientras que expresa apreciación por la belleza de la literatura folklórica belarusa, el autor atribuye su conservación a un confuso concepto de paneslavismo, afirmando que el folklore sólo se desarrolla en pueblos “activos y energéticos” y que, por lo tanto, los belarusos habrían sido incapaces de continuar su tradición sin el apoyo de todos los eslavos.

Entre las excepciones a esta regla se encuentra el libro *Вытокі, уплывы, наскоранасць: развіццё беларускай літаратуры XIX-XX стагоддзяў (Orígenes, influencias, celeridad: el desarrollo de la literatura belarusa de los siglos XIX y XX)*, publicado en 1975 por Viktor Kavalenka. El autor realiza un detallado análisis objetivo de la historia de la literatura belarusa moderna, reafirma acertadamente el papel de las influencias populares en el romanticismo belaruso, reconociendo al mismo tiempo que la literatura del país no era, aun entonces, puramente folklórica, es decir, no brotaba exclusivamente de la tradición popular local.

También es destacable la labor del filólogo de origen ruso Lev Barag⁵, el cual sistematizó los motivos e imágenes de las narraciones populares belarusas en sus libros *Беларуская казка (El cuento belaruso)*, de 1969 y *Сюжэты і матывы беларускіх народных казак (Argumentos y motivos de los cuentos populares belarusos)*, de 1978.

⁴ Utilizamos la transliteración oficial polaca del nombre del profesor tal y como aparece en sus documentos de identidad personales.

⁵ El autor firma sus obras en belaruso con su nombre y apellido adaptados a la ortografía de dicha lengua: Leŭ Barah.

Dignos de mención son también los artículos sobre J. Barščeŭski que publicaron en la década de 1920 los teóricos literarios Daniła Vasileŭski e Isidar Bas, dedicados concretamente a la poesía del escritor romántico.

A partir de la década de 1990 comienza a popularizarse en Belarús la literatura del siglo XIX y, si bien es cierto que quedan todavía muchas incógnitas por resolver en el estudio del romanticismo belaruso, el volumen de materiales editados sobre dicho movimiento (incluyendo, naturalmente, publicaciones sobre J. Barščeŭski) aumenta considerablemente. Entonces comienzan a ver la luz las detalladas monografías de M. Chaustowicz, cuya labor es esencial en el estudio de la obra de J. Barščeŭski, y sobre todo en la interpretación del nivel simbólico de su prosa. Sus libros son de capital importancia en el análisis histórico-literario del romántico belaruso, como puede comprobarse en *На парозе забытае святыні (A las puertas de un templo olvidado)*, de 2002, *Творчасць Яна Баршчэўскага (La obra de Jan Barščeŭski)*, del mismo año, *Мастацкі метад Яна Баршчэўскага (El método artístico de Jan Barščeŭski)* publicado en 2003, o *Прытча ў творчасці Яна Баршчэўскага (La parábola en la obra de Jan Barščeŭski)*, publicado también en 2003. Chaustowicz editó, además, en 2012, una nueva edición bilingüe de *El noble Zavalnia...*, acompañada de un rico y detallado comentario académico.

Durante la última década han sido también muy relevantes los artículos de Liliya Leška, en los que la autora analiza la obra del escritor utilizando diferentes enfoques teóricos y profundizando en algunos de los principales motivos de su prosa. Destacan, entre otros, *Паэтыка суму ў мастацкім свеце Яна Баршчэўскага (La poética de la tristeza en el imaginario literario de Jan Barščeŭski)*, de 2010, *Міфалагізм Яна Баршчэўскага (El mitologismo de Jan Barščeŭski)*, publicado en 2011, y *Матыў цуду ў мастацкім свеце Яна Баршчэўскага (El motivo del milagro en el imaginario literario de Jan Barščeŭski)*, que vio la luz en 2016.

Finalmente, hemos de hacer referencia al detallado estudio de la obra de J. Barščeŭski, entre otros autores, que realizaron los investigadores belarusos Lavon Barščeŭski, Piatro Vasiučenka y Michaś Tyčyna en su libro de 2014 *Словы ў часе (Palabras en el tiempo)*, dedicado a la literatura belarusa desde el romanticismo y el simbolismo hasta la época del renacimiento nacionalista de la generación del periódico *Naša Niva* (es decir, hasta la década de 1920).

Merece una mención especial la obra *Сусветная і беларуская літаратура XIX стагоддзя. Рамантызм (La literatura universal y belarusa del siglo XIX. El romanticismo)*, editada en 2009 por Tamara Fedarcova; este libro, que está planteado como un manual para estudiantes universitarios, es uno de los primeros que trata de hacer una caracterización completa del romanticismo belaruso en el contexto de la literatura occidental (comparado con el mismo movimiento en Alemania, Francia, Inglaterra y Estados Unidos), destacando como sus principales representantes a A. Mickiewicz y al propio J. Barščeŭski.

Numerosas son las obras filológicas dedicadas, por su parte, a la obra literaria de G. A. Bécquer, tanto en España como por parte de investigadores extranjeros, por lo que nos vemos obligados a limitarnos a las más destacadas entre las que presentan enfoques comparativos, las que se dedican al tratamiento del folklore en la obra del escritor, y aquellas que analizan su método de creación prosaica de forma más acertada, sin poder pretender a un análisis profundo de la totalidad de las fuentes filológicas referidas a G. A. Bécquer.

Ya en la década de 1920 se publican en la *Revista de Filología Española* los artículos “Estudio del autógrafo de las *Rimas* de Bécquer” de Jesús Domínguez Bordona (1923) y “Tablas cronológicas de las obras de Gustavo Adolfo Bécquer”, un sistemático análisis del investigador de la Universidad de Berkeley Franz Schneider (1929).

La cantidad de publicaciones dedicadas al romántico español se incrementa significativamente en la década de 1960, al acercarse el centenario de su muerte en 1970. La anteriormente nombrada *Revista de Filología Española* dedicó en enero de 1969 un número completo a la vida y obra de G. A. Bécquer; en este número se publicaron numerosos artículos en los que se estudiaba la vida y obra del escritor en distintos idiomas y desde los más variados puntos de vista. Los más relevantes para nuestro trabajo son aquellos dedicados concretamente al análisis de la prosa del romántico sevillano, como “Los escenarios de las leyendas bécquerianas” de Manuel García-Viñó, “La mujer en las leyendas de Bécquer” de Manuela Cubero Sanz, “Mundo onírico y transfiguración en la prosa de Bécquer” de José Luis Varela, y los análisis más detallados, como “La elaboración literaria de «El caudillo de las manos rojas»” de Rubén Benítez.

Posteriormente destacan en su estudio de la obra de G. A. Bécquer autores como Russell Sebold, con obras del calibre de *Bécquer en sus narraciones fantásticas* (1989), que proporciona un estudio minucioso del método literario que el escritor utiliza en su prosa, incluyendo su tratamiento de los elementos populares. Aparecen, además, artículos científicos de diversos autores que continúan innovando en su análisis de la prosa del romántico. Merece la pena nombrar textos como “Notas sobre Bécquer. Materialismo y Romanticismo” (1987) de Carlos Moreno Hernández, “La tradición oral y el cuento fantástico en «La cruz del Diablo» de G. A. Bécquer” (1990) de Jorge Marcone y “Análisis de «Rayo de Luna» de Bécquer a la luz de la poética de la imaginación” (1998) de María Bartolomé Colodrón, que aportan una nueva visión al análisis del aparato simbólico de la obra del escritor.

I. 3. Hipótesis de partida y objetivos generales y específicos

La presente investigación parte de la hipótesis de la existencia del fenómeno de los romanticismos periféricos en el contexto del Romanticismo Europeo, así como de que dichos romanticismos poseen elementos comunes dignos de su estudio detallado. Entre ellos se incluye un tratamiento particular de los símbolos de inspiración popular en la literatura culta. Es precisamente este aspecto el que se analiza desde el punto de vista comparatista durante la presente investigación. Para ello, se plantean los siguientes objetivos generales y específicos:

1. Definir de manera científica el concepto de romanticismos periféricos.

Para la consecución de este objetivo general, planteamos los objetivos específicos descritos a continuación:

1.1. Analizar el fenómeno del romanticismo en Belarús y España, así como en países afines a los nombrados (Polonia, Rusia; Portugal).

1.2. Estudiar desde el punto de vista comparatista el enfoque y el impacto de las ideas románticas en los países analizados.

1.3. Profundizar en el estudio de las características principales de los autores más destacados de los romanticismos belaruso y español (en especial, Bécquer y Barščeŭski).

1.4. Definir el concepto de “romanticismo periférico” a partir del estudio aislado y comparado del fenómeno romántico en los países de la periferia europea y de los ejemplos de los autores seleccionados.

2. Describir el tratamiento de la simbología de inspiración popular en los romanticismos periféricos.

Para la consecución del segundo objetivo general de la investigación, planteamos los siguientes objetivos específicos:

2.1. Crear un inventario de leyendas románticas y de sus fuentes de inspiración basándonos en la clasificación propuesta por Vicente García de Diego.

2.2. Crear un inventario de símbolos y elementos de inspiración popular en la literatura romántica en partir de textos orales y cultos.

2.3. Estudiar, una vez catalogados, los símbolos románticos comunes asociados al folclorismo con ejemplos de la literatura romántica culta (central y de periferia).

2.4. Analizar la evolución de los símbolos de inspiración popular en el Romanticismo.

3. Comparar la simbología de inspiración popular en la prosa de Gustavo Adolfo Bécquer y Jan Barščeŭski.

Para la realización de nuestro objetivo general final, destacamos tres objetivos específicos:

3. 1. Realizar un estudio comparativo de las obras en prosa principales de Bécquer y Barščeŭski (*Leyendas*, *Cartas desde mi celda* y *El noble Zavalnia, o Belarús en relatos fantásticos*) en cuanto a su contenido, estilo e inclusión y tratamiento de símbolos de inspiración popular.

3. 2. Seleccionar un inventario de textos románticos y postrománticos de otros autores europeos.

3. 3. Comparar el uso de dichos símbolos populares con los autores románticos y posrománticos europeos seleccionados en el paso 3. 2., contextualizando así la comparación de los autores principales.

I. 4. Metodología

En esta investigación se combinan la metodología cualitativa de análisis de textos literarios con base en la categorización de elementos (símbolos recurrentes de inspiración popular en Jan Barščeŭski, Gustavo Adolfo Bécquer y otros autores, así como en la literatura oral) y, en segundo lugar, la metodología comparatista desarrollada por Manfred Schmelling en relación a dichos textos, ciñéndonos a los siguientes pasos:

1. Establecer la relación directa genética entre dos o más miembros de la comparación.
2. Precisar la dimensión extraliteraria de una relación de hecho entre dos obras de diferentes literaturas.
3. Describir la analogía de contextos desde el punto de vista de los autores de las obras puestas en relación.
4. Confrontar los textos para percibir en su estilo, composición y otros aspectos discursivos, semejanzas y diferencias significativas.
5. Poner en paralelo los diversos métodos de análisis y estudio de la obra literaria a lo largo de la historia.

El primer punto es especialmente relevante para el estudio de ejemplos secundarios en autores cercanos a Bécquer y Barščeŭski, bien del romanticismo español y belaruso, respectivamente, bien de literaturas y épocas cercanas a ellos (autores románticos y postrománticos polacos, rusos, franceses). Los puntos segundo y tercero son, por su parte, esenciales para la creación del inventario de símbolos y elementos de inspiración popular y, sumando el cuarto punto, la clasificación y análisis de leyendas y otros textos primarios. El punto quinto constituye, por supuesto, un eje transversal de apoyo a la investigación completa.

II. Desarrollo de la investigación

Capítulo 1: Jan Barščeŭski y Gustavo Adolfo Bécquer en el contexto del romanticismo europeo

Si bien se han dedicado en la filología moderna numerosas investigaciones a la literatura romántica, el romanticismo continúa siendo hoy día uno de los conceptos más ambiguos y discutidos en todas sus vertientes de estudio, incluyendo la teoría de la literatura. Como afirman los investigadores Michael Löwy y Robert Sayre,

el fenómeno romántico parece oponerse a su análisis, no sólo porque su exuberante diversidad se resista a cualquier intento de reducirla a un común denominador, sino también, y especialmente, por su carácter fabulosamente contradictorio, su naturaleza de *coincidentia oppositorum*: simultánea (o alternativamente) revolucionario y comunitario, cosmopolita y nacionalista, realista y fantástico, retrógrado y utópico, rebelde y melancólico, democrático y aristocrático, activista y contemplativo, republicano y monárquico, rojo y blanco, místico y sexual (Löwy y Sayre 2001, 1).⁶⁷

Las discrepancias existentes en las definiciones e interpretaciones vigentes de lo romántico se deben a varios factores. En primer lugar, a las diferencias temporales que se observan en las fechas de inicio y popularización del romanticismo en distintos países y regiones: mientras que los escritores y pensadores prerrománticos y románticos comienzan a publicar sus obras ya en el siglo XVIII en países como Alemania e Inglaterra, no es hasta, prácticamente, el segundo tercio del siglo XIX cuando podemos hablar de un romanticismo pleno en zonas periféricas como España, con representantes como el Duque de Rivas (1791-1865), José Zorrilla (1817-1893) y José de Espronceda (1808-1842);

⁶ “The Romantic phenomenon seems to defy analysis, not only because its exuberant diversity resists any attempt to reduce it to a common denominator, but also and especially because of its fabulously contradictory carácter, its nature as *coincidentia oppositorum*: simultaneously (or alternately) revolutionary and counterrevolutionary, individualistic and communitarian, cosmopolitan and nationalistic, realist and fantastic, retrograde and utopian, rebellious and melancholic, democratic and aristocratic, activist and contemplative, republican and monarchist, red and White, mystical and sensual”.

⁷ Dada la gran variedad de lenguas de las fuentes bibliográficas referenciadas en esta investigación y la baja disponibilidad de traducciones al español editadas en el área estudiada, a menos que se indique lo contrario, las traducciones utilizadas en el texto de la presente tesis han sido realizadas *ad hoc* por su autora.

Portugal, siguiendo la estela de Almeida Garrett (1799-1854); Polonia, con Adam Mickiewicz (1798-1855) a la cabeza de la nueva corriente literaria; Ucrania, donde destaca la figura de Taras Ševčenko⁸ (1814-1861) o Belarús, en cuyo romanticismo temprano influyeron el propio Adam Mickiewicz y folkloristas y poetas como Jan Čačot (1796-1847) y Tomasz Zan (1796-1855).

En segundo lugar, ha de tenerse en cuenta la amplia y relativamente rápida expansión geográfica de las ideas románticas: desde finales del siglo XVIII hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX, los romanticismos nacionales no sólo se desarrollan por todo el viejo continente, sino que dan el salto a las Américas e, incluso, hallan su lugar en las literaturas asiáticas, haciendo su entrada, por ejemplo, en Japón, con las traducciones líricas de Mori Ōgai (1862-1922) en 1898.

La esencia del romanticismo, de este modo, se adapta a las circunstancias históricas, sociopolíticas y culturales de los distintos territorios que lo adoptan y, como resultado, acaban forjándose movimientos literarios que, a primera vista, pueden parecer completamente distintos entre sí.

En tercer y último lugar hemos de nombrar el carácter interdisciplinar del romanticismo, sobre todo en el caso de sus vertientes centrales (originales). El movimiento romántico no es solo una corriente literaria, y ni siquiera una mera corriente artística (pictórica, musical, escultórica o arquitectónica), sino que se extiende también a otros campos del pensamiento y la vida humana. De este modo, “el romanticismo en Alemania no sólo se refiere a la literatura, la pintura y la música, sino igualmente a la ciencia, la historia, la religión y la vida... el romanticismo alemán es universal, enciclopédico” [“Romanticism in Germany does not only refer to literatura, painting and music, but equally to science, history, religion and life... German Romanticism is universal, encyclopaedic”] (von Engelhardt 1988, 109). Precisamente por estas razones, el concepto de romanticismo se difumina en las discusiones filológicas, en especial cuando este se interpreta desde una perspectiva comparatista.

Pese a que las definiciones generalistas del romanticismo pueden llegar a ser confusas y poco concretas, no creemos conveniente prescindir completamente de ellas en

⁸ La transliteración de los nombres propios ucranianos sigue las normas del estándar ISO 9 – 1995. Fuente: Pedersen, Thomas T. *Ukrainian. Cyrillic script*. [online]: <https://transliteration.eki.ee/pdf/Ukrainian.pdf> [consultado el 03.05.2019]. Dichas normas se detallan en el apartado V. 1, *Tablas de romanización (transliteración)* de los anexos de la presente investigación.

nuestra investigación; consideramos que un marco teórico común, si bien estructurado de forma relativamente sencilla e, incluso, simplista, es necesario para la comprensión de la literatura romántica desde una perspectiva internacionalista.

De este modo, surge en Belarús la siguiente definición del romanticismo en las artes:

Como romanticismo literario y artístico se entiende aquella corriente creativa cuya característica principal es la apropiación artística de lo desconocido. Lo poco común, lo eterno (lo que rodea al ser humano) con ayuda de fenómenos irracionales, del poder del sentimiento (Баршчэўскі, Васючэнка і Тычына, 2014, 6; Barščeŭski, Vasiučenka y Tyčyna)⁹.

Por su parte, los investigadores Roy Porter y Mikulaš Teich sostienen que

los románticos valoraban lo infinito sobre lo finito, rechazaban el orden en favor del caos, desechaban lo general por lo particular, lo material por lo espiritual, lo mecánico por lo orgánico, y veían el arte no sólo como producto del “gusto”, la “imitación” y la pericia (“una obra de arte”), sino como derrames espontáneos del genio trascendente (Porter y Teich 1988,1)¹⁰.

Estas dos definiciones, a nuestro parecer coherentes entre sí, proporcionan unas pautas generales que sirven para la clasificación de los literatos románticos y afines a dicha corriente artística. Sin embargo, es imprescindible tomar en consideración la postura del filólogo Arthur Lovejoy, que realizó una crítica contundente de todo intento de definir monolíticamente el romanticismo con estas palabras:

⁹ “пад рамантызмам у літаратуры і мастацтве прынята разумець тую творчую плынь, галоўнай характарыстыкай якой ёсць мастацкае ўвасабленне невядомага, незвычайнага, бясконцага — што акаляе чалавека — з дапамогай ірацыянальных з’яў, сілы пачуцця”.

¹⁰ “The Romantics valued the infinite above the finite rejected order in favour of chaos, discounted the general in preference for the particular, the material for the spiritual, the mechanical for the organic, and saw art not just as a product of ‘taste’, ‘imitation’ and craftsmanship (‘a work of art’) but as the spontaneous outpourings of transcendent genius”.

Debemos aprender a usar la palabra “Romanticismo” en plural. Esta es, por supuesto, la práctica preferida por los historiadores de la literatura más cautelosos y observadores, dado que reconocen que el “Romanticismo” de un país puede tener poco en común con el de otro, y en todo caso deben definirse con distintos términos... Lo que se necesita es que cualquier estudio sobre el tema comience con un reconocimiento de una pluralidad *prima facie* de los Romanticismos, de sistemas de pensamiento potencialmente muy diferentes, de los que pueden aparecer varios en el mismo país (Lovejoy 1924, 235)¹¹.

El enfoque de la presente investigación es, en esencia, una síntesis de ambas posturas: guiándonos por unas pautas teóricas elementales aplicables al romanticismo en su totalidad, hablamos de “romanticismos” (centrales y periféricos) en plural, analizando la presencia de esta versátil corriente artística en Europa a varios niveles: primeramente, como movimiento literario generalizado; a continuación, en su división entre romanticismos centrales (Alemania, Inglaterra, en ciertos términos, Francia) y romanticismos de periferia (romanticismos ibéricos y de Europa oriental); en tercer lugar, teniendo en cuenta las particularidades de los romanticismos en distintas lenguas, países y regiones (geopolíticas y socioculturales); por último, en el estudio detallado de la obra de autores individuales, incidiendo con especial dedicación en los casos del belaruso J. Barščeŭski y del español G. A. Bécquer.

¹¹ “We should learn to use the word ‘Romanticism’ in the plural. This, of course, is already the practice of the more cautious and observant literary historians, in so far as they recognize that the ‘Romanticism’ of one country may have little in common with that of another, and at all events ought to be defined in distinctive terms... What is needed is that any study of the subject should begin with a recognition of a *prima-facie* plurality of Romanticisms, of possibly quite distinct thought-complexes, a number of which may appear in one country”.

1. 1. Sobre el romanticismo en Europa: el origen del movimiento romántico y el desarrollo de sus escuelas centrales

Como veníamos indicando, el primer romanticismo europeo surge en la Alemania de las últimas décadas del siglo XVIII, no sólo como corriente artístico-literaria, sino como un movimiento sociocultural holístico que penetra en todas las áreas de la actividad humana. Dada la extensión del romanticismo en el espacio, el tiempo –en algunos países europeos y de ultramar lo romántico mantiene su vigencia hasta las primeras décadas del siglo XX– y las distintas disciplinas, es difícil crear una definición unificada de sus características, lo cual lleva a numerosos investigadores, siguiendo las pautas marcadas por A. Lovejoy, a hablar de “romanticismos” en plural, haciendo hincapié en las diferencias entre las variadas manifestaciones del espíritu romántico en diferentes lenguas, países, generaciones y autores.

El crítico literario René Wellek, por su parte, defiende la unidad del romanticismo europeo, y afirma que toda la literatura que hoy se denomina romántica posee “un uso de las imágenes, los símbolos y el mito que está claramente diferenciada de la del neoclasicismo del siglo XVIII” [“a use of imaginery, symbolism, and myth which is clearly distinct from that of eighteenth-century neoclassicism”] (Wellek 1949, 127). Este alejamiento de las concepciones estéticas y filosóficas neoclasicistas (o bien podríamos decir la oposición a éstas) constituye, en nuestra opinión, un punto de partida lógico para comprender el romanticismo como concepto en su creación y desarrollo. ¿Qué es, a fin de cuentas, el romanticismo tal y como se entiende en la época contemporánea? ¿Cómo se origina? y, lo cual no es menos importante, ¿por qué?

Los términos “romanticismo” y “romántico” son complejos y, hasta cierto punto, evasivos en su etimología. Según Azade Seyhan, “la etimología de la palabra “romántico” se puede rastrear al francés antiguo *romanz*, que se refería a las lenguas “romances” vernáculas... que derivaban del latín” [“the etymology of the word ‘Romantic’ can be traced to the old French *romanz*, which referred to the vernacular ‘romance’ languages, Italian, French, Spanish, Catalan, Portuguese and Provençal, which were developed from Latin”] (Seyhan 2009, 1). En lo que concierne a su uso hasta bien entrado el siglo XVIII, como concreta Justo Fernández López, el término alemán *Roman* “designaba las narraciones de aventuras caballerescas de la Edad Media. Entre los siglos XVII y XVIII,

pasó a designar un género literario de prosa narrativa que contaba una historia individual o colectiva” (Fernández López 2018). Los matices de significado de este adjetivo fueron cambiando paulatinamente en inglés, francés y también en alemán a lo largo del siglo XVIII, de modo que pasaron a referirse

a elementos paisajísticos, sentimentales (predominantemente al amor) o de carácter excéntrico. Fue en la obra de los críticos literarios y culturales alemanes de finales del siglo XVIII donde la *romantische Poesie* (“poesía romántica”) se convirtió en un modo de pensamiento y llegó a ser vista como una tradición literaria contemporánea y autónoma (Seyhan 2009, 1-2)¹².

La razón de este cambio radical en la semántica de este término, no sólo en sus matices de significado como tales, sino también como salto cualitativo en su alcance, se explica precisamente con la necesidad de crear una corriente filosófica y artística opuesta a los ideales clasicistas anteriores que sintió entonces la nueva generación de la cultura y el pensamiento alemán.

En el ámbito de la teoría literaria, el término “romanticismo” terminó de establecerse gracias a los escritores alemanes: los hermanos Friedrich y August Wilhelm von Schlegel y Novalis [Georg Philipp Friedrich von Hardenberg], que fueron los primeros que distinguieron teóricamente la oposición conceptual “romántico” – “clásico” en el proceso literario (Федарцова 2009, 4; Fedarcova)¹³.

Sabemos, pues, que los primeros románticos alemanes deseaban establecer las bases de una nueva corriente de pensamiento, incluyendo una estética innovadora, alejada del neoclasicismo que los precedía. En lo que concierne a los motivos de estos acelerados cambios, no podemos ignorar el contexto histórico que los enmarca: en 1763 comienza

¹² “To landscape, feeling (predominantly love), or eccentric character. It was in the work of the late eighteenth-century German literary and cultural critics that ‘romantische Poesie’ (Romantic poesy) was transformed into a critical mode of thought and came to be seen as a contemporary and autonomous literary tradition”.

¹³ “У тэорыі літаратуры тэрмін «рамантычны» канчаткова замацавалася дзякуючы нямецкім пісьменнікам – братам Фрыдрыху і Вільгельму Аўгусту Шлегелям, а таксама Навалісу, якія першыя ў літаратурным працэсе тэарэтычна вылучылі апазіцыю паняццяў «рамантычны» – «класічны»”.

en Norteamérica la Revolución de las Trece Colonias, que da lugar a la firma de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos el 4 de julio de 1776 y la Constitución, el 17 de septiembre de 1787. Estos sucesos fueron clave para la realización de la Revolución Francesa de 1789, que pretendía romper definitivamente con el sistema feudal del Antiguo Régimen en el país. A la vista de los sucesos históricos que se estaban desarrollando a su alrededor, los jóvenes románticos alemanes reflejaban en su obra su preocupación por el curso de la historia: “pensaban que la Revolución Francesa marcaba la línea divisoria entre dos edades... y esperaban que el romanticismo alemán les proporcionara las formas esenciales para el futuro” [“the French Revolution, they thought, marked the dividing line between two ages... and they wished that German Romanticism should provide the essential forms for the future”] (Anderson 1941, 302). La incertidumbre frente al acelerado desarrollo histórico de fin de siglo explica, a su vez, las aparentes incoherencias estéticas e ideológicas que se dan dentro de los distintos movimientos románticos en Europa.

En sus orígenes, la primera generación del romanticismo alemán y, por extensión, el germen de los romanticismos europeos en general, está asociado con el movimiento *Sturm und Drang* (traducido al español como “tormenta e ímpetu”), que se desarrolló en el último tercio del siglo XVIII y, como indica la *Encyclopaedia Britannica*, “exaltaba la naturaleza, el sentimiento y el individualismo humano, y trataba de destronar el culto del Racionalismo de la Ilustración” [“exalted nature, feeling, and human individualism and sought to overthrow the Enlightenment cult of Rationalism”] (*Encyclopaedia Britannica*, *Sturm und Drang*). El *Sturm und Drang* fue un movimiento de hombres jóvenes inspirados por la corriente filosófica idealista “de Kant, Fichte y, sobre todo, Schelling” [“of Kant, Fichte and above all of Schelling”] (von Engelhardt 1988, 110), así como del pensamiento del polímata prerromántico suizo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), especialmente a partir de su “*Essai sur l’origine des langues*” (“Ensayo sobre el origen de las lenguas”). En este texto aparece un análisis de la historia del desarrollo de la humanidad, de cómo el hombre llega a inventar las lenguas y del primordial papel de estas en la identidad colectiva de los pueblos. Además,

el *Sturm und drang* estaba íntimamente relacionado con el joven Goethe. Siendo estudiante en Estrasburgo, conoció a Johann Gottfried von Herder, antiguo alumno de

Hamann, quien le transmitió el interés por la arquitectura gótica, las canciones populares alemanas y Shakespeare (Encyclopaedia Britannica, Sturm und Drang)¹⁴.

Precisamente en la figura de William Shakespeare (1564-1616) se aúnan dos conceptos clave para los literatos del movimiento *Sturm und Drang*. En primer lugar, el dramaturgo inglés representa en el canon prerromántico la personificación del genio universal, objeto de veneración y aspiración de este período, que recibe también el nombre de *Geniezeit*: el tiempo de los genios.

Shakespeare pone ante el espectador [las pasiones humanas] haciendo cobrar vida al ser del hombre en todas sus dimensiones, tras la reflexión intransferible y subjetiva, que, si bien tiene como objeto lo universal –la duda, la contradicción, el deseo, el amor, la nostalgia...–, lo reviste de lo particular, como lo es cada hombre, como lo es Hamlet, el Rey Lear o Macbeth (García Vázquez 2017, 166).

Por otro lado, el Shakespeare poeta se adelanta al *Sturm und Drang* en su exaltación del “yo” lírico. De este modo, los prerrománticos alemanes valoran en William Shakespeare su capacidad de ilustrar con ejemplos concretos los universales humanos, poner rostro a las pasiones, tanto en personajes teatrales como en un “yo” poético vehemente y apasionado.

El interés de Johann Gottfried Herder (1744-1803) y Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), fundadores del movimiento *Sturm und Drang*, por las canciones populares alemanas es también un dato de importancia. La fascinación de los escritores de la época por el folklóre nos remite, de nuevo, a J.-J. Rousseau y a la idea de que cada pueblo es artífice colectivo de su propia literatura, y no sólo seguirá vigente en el período romántico pleno, sino que se desarrollará aún más, como veremos en el apartado 1.3 de la presente investigación. También es clave la veneración que sentían estos jóvenes literatos por el poeta y folclorista escocés James MacPherson, Ossian (1736-1796), al cual consideraban como un inspirador bardo medieval y tradujeron activamente.

¹⁴ “Sturm und Drang was intimately associated with the young Goethe. While a student at Strasbourg, he made the acquaintance of Johann Gottfried von Herder, a former pupil of Hamann, who interested him in Gothic architecture, German folk songs, and Shakespeare”.

Hemos de destacar, por último, el interés de los prerrománticos alemanes por la historia y el enfoque historicista de su pensamiento, cuyo iniciador fue, de nuevo, J. G. Herder. “Con el historicismo de Herder como síntoma y causa, los románticos se preocupaban por su papel en la historia y estudiaban la poesía en su desarrollo histórico” [“with Herder’s historicism as both symptom and cause, Romantics worried about their historical role and studied poetry in its historical unfolding”] (Brown 2008). Esta característica, si bien difícil de integrar en el individualismo y la emoción pura dominante en la literatura del *Sturm und Drang*, se expresa en la idealización del pasado medieval y su utilización como marco espaciotemporal de la narración.

Esta tendencia influyó notablemente a la primera generación de escritores románticos alemanes, como Novalis (1772-1801), que, de acuerdo con la *Encyclopaedia Britannica*, “estaban intensamente interesados en la Edad Media, que veían como una época más sencilla e integrada que podía servir de modelo para la nueva unidad social, política y religiosa que buscaban” [“were also intensely interested in the Middle Ages, which they saw as a simpler and more integrated time that could become a model for the new political, social, and religious unity they were seeking”] (*Encyclopaedia Britannica*, German Literature – The 19th Century). Realizaremos una ampliación sobre el uso del pasado lejano como contexto de la narración romántica y el simbolismo a él asociado en el capítulo segundo de nuestra investigación.

En lo referido al carácter interdisciplinario del *Sturm und Drang* y, posteriormente, de los movimientos románticos, además de la literatura y las humanidades (filosofía, historia), no podemos olvidar la presencia de las nuevas tendencias en los compositores alemanes y austríacos de finales del siglo XVIII. Así,

de la escuela de Viena de Georg Matthias Monn (1717-1750) y Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) emergió Joseph Haydn, para quien la confrontación con las obras para piano de Ph[ilipp] Em[anuel] Bach antes de 1781 fue decisiva. Entre Italia y París, la tradición de Mannheim-Munich y Emanuel Bach se formó Mozart. En sus obras instrumentales tempranas, este revela los mismos excesos al estilo *Sturm und Drang* que Haydn y Beethoven (Eggebrecht 1955, 324)¹⁵.

¹⁵ “Aus der Wiener Schule um Georg Matthias Monn (1717-1750) und Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) geht Joseph Haydn hervor (geb. 1732), für den die Auseinandersetzung mit dem Klavierwerk Ph. Em. Bachs vor 1781 entscheidend wurde. Zwischen Italien und Paris, der Mannheim-Münchener Tradition

En la música, al igual que en la literatura, el *Sturm und Drang* fue un movimiento relativamente efímero. Sin embargo, su papel en la evolución de la cultura humana es incontestable; por un lado, al dar pie al desarrollo del romanticismo en Alemania y, más adelante, en Europa, cumple su meta original, de la que hablábamos anteriormente: sienta las bases para una nueva estética en el contexto de la transición revolucionaria de una época histórica a otra. Por otro lado, los representantes más dotados del *Sturm und Drang* (en el área de la literatura, entre otros, Friedrich Schiller [1759-1805] y J. W. Goethe) se adaptan a las nuevas corrientes artísticas del romanticismo propiamente dicho y contribuyen activamente al desarrollo del canon romántico.

La transición al romanticismo literario pleno en Alemania comenzó en torno al llamado Círculo de Jena, un grupo de filósofos y escritores del ambiente universitario de la ciudad de Turingia liderados por el escritor Ludwig Tieck (1773-1853), y con miembros como el poeta místico Novalis, los filósofos Johann Fichte (1762-1814) y Friedrich Schelling (1775-1854), y los ya nombrados anteriormente August Wilhelm (1767-1845) y Friedrich von Schlegel (1772-1829), quienes sentaron las bases teóricas del círculo:

Las obras de los hermanos Schlegel tenían como objetivo “revivir la poesía” y “poetizar la vida”, y también destacaba un tipo de héroe completamente nuevo... Los románticos de Jena absolutizaban al “individuo eterno”, y veían una nueva esencia del conflicto literario: en su opinión, las leyes de la realidad a su alrededor las dictaba el propio individuo (Баршчэўскі, Васючэнка і Тычына 2014, 5; Barščeŭski, Vasiučenka y Tyčyna)¹⁶.

Del mismo modo, los artistas del primer romanticismo alemán rechazaron la mimesis aristotélica, dado que “según los teóricos del romanticismo, en el arte debe reinar la fantasía, es decir, la voluntad de la personalidad creadora” [“по мненію теоретиков

und Emanuel Bach ist Mozart grossgeworden. In seinen friihen Instrumentalwerken lassen sich die stiirmisch-drangenden Ubertreibungen genauso entdecken wie bei Haydn und Beethoven”.

¹⁶ “У працах братоў Шлегеляў ставілася мэта “ажывіць паэзію” і “апаэтызаваць жыццё”, а таксама вылучаўся цалкам новы... тып героя. Енскія рамантыкі абсалютызавалі асобу, “бясконцага індывіда”, а таксама бачылі новую сутнасць канфлікту ў літаратуры: на іх думку, законы для навакольнай рэчаіснасці дыктуе сам гэты індывід”.

романтизма, в искусстве должна править фантазия, иначе говоря, воля творческой личности”] (Ботникова 2003, 21; Bótnikova). El círculo de Jena editó entre 1798 y 1800 la revista literaria *Athenaeum*, de la que vieron la luz seis números en tres volúmenes. En ella se publicaban tanto artículos sobre teoría literaria y filosofía como obras de poesía y prosa propiamente dichas.

Tras la disolución del Círculo de Jena aparecieron en Alemania nuevos focos del romanticismo en Heidelberg y Berlín. En esta segunda ola se adhieren al movimiento romántico filósofos y escritores como Joseph von Eichendorff (1788-1857), Johann Joseph von Görres (1776-1848), Ludwig Achim von Arnim (1781-1831), y Clemens Brentano (1778-1842) en Heidelberg, y Friedrich Schleiermacher (1768-1834), Wilhelm von Humboldt (1767-1835) y Alexander von Humboldt (1769-1859) en Berlín.

Digna de mención es la edición de tres volúmenes de cuentos populares por parte de Johann Ludwig Tieck, que el escritor publicó en 1797 con el título *Volksmärchen von Peter Lebrecht* (*Cuentos de hadas de Peter Lebrecht*). Ya en esta etapa temprana los románticos tuvieron “grandes éxitos... como editores y traductores de literatura nacional y extranjera del pasado” [“great achievements... as translators and editors of national and foreign literature of the past”] (von Engelhardt 1988, 120), incluyendo obras de literatura oral y del folklore. Esta tendencia, como se explicará en los siguientes apartados de esta investigación, gozará de relevancia durante toda la época romántica.

En estos años se activa la publicación de traducciones literarias, particularmente de obras del pasado: aparecen las ediciones de novelas breves italianas y españolas de Sophie Brentano (1776-1800), las traducciones de W. Shakespeare y Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) de los hermanos Schlegel y *Don Quijote*, de Miguel de Cervantes (1547-1616), traducido por J. L. Tieck. Se publicaron en lengua alemana también obras de Dante Alighieri (1265-1321), Francesco Petrarca (1304-1374), Giovanni Boccaccio (1313-1375) y Ludovico Ariosto (1474-1533). “El interés por la literatura del pasado, del Medioevo, y por el desarrollo alemán aumenta o alcanza la perfección en el intento de crear una poesía universal y de convertir el mundo en poesía” [“Interest in the literature of the past, of the Middle Ages, and of German development increases or attains perfection in the striving for world poetry as well as the making of the world into poetry”] (von Engelhardt 1988, 121).

Del mismo modo, continúan editándose antologías de literatura popular recopilada por los propios escritores: ven la luz, entre otras, la colección de canciones *Des Knaben Wunderhorn* (*El cuerno mágico del niño*) de Achim von Arnim y Clemens Brentano (1805), y las antologías *Kinder- und Hausmärchen* (*Cuentos de hadas para niños y el hogar*), en 1812, y *Deutsche Sagen* (*Leyendas alemanas*) de 1816, publicadas por los hermanos Grimm.

Los cuentos populares y, especialmente, la forma *leyenda*, como se explicará más detalladamente en apartados posteriores de la presente investigación, influyeron considerablemente en el desarrollo de los géneros literarios románticos. “En la obra de los románticos, sobre todo de los representantes de la escuela de Heidelberg, apareció el concepto de la *balada* romántica como un género literario lírico-épico basado en una trama legendaria o histórica” [“у творчасці рамантыкаў, найперш прадстаўнікоў гайдэльбергскай школы, аформілася разуменне рамантычнай балады як ліра-эпічнага літаратурнага жанру, у аснове якога ляжыць легендарны або гістарычны сюжэт”] (Баршчэўскі, Васючэнка і Тычына 2014, 6; Barščeŭski, Vasiučenka y Tyčyna). El género de la balada se extiende también al ámbito musical, lo cual, como ya hemos visto, es típico de la concepción estética romántica. Los compositores románticos, de este modo, adaptan los elementos narrativos y épicos de las baladas literarias en sus creaciones musicales, que ven la luz bien en forma de *Lieder* o canciones, conservando los textos poéticos originales, que serán interpretados por cantantes líricos acompañados, normalmente, con piano, o bien en forma de obras totalmente instrumentales cuya estructura se basa en la narración.

Un buen ejemplo de este proceso lo tenemos en el desarrollo de la balada *Der Erlkönig* (*El rey de los elfos*) de J. W. Goethe. Este poema épico está basado en la traducción al alemán de *Elveskud* (con el mismo significado en lengua danesa), una de las baladas más populares del folklore medieval danés, que realizó J. G. Herder. En el texto original, tal y como lo recogió el clérigo y folklorista Peder Syv (1631-1702), el antagonista principal de la balada es la hija del rey de los elfos (*ellekongens datter* en el danés original), que trata de tentar a Olof, un hombre que se dirige, a caballo, a su boda, para que baile con ella y seducirlo para siempre. Tras negarse éste varias veces, la hija del rey golpea con furia a Olof, lo cual causa su muerte poco después de llegar a su destino

[698-700]¹⁷. J. W. Goethe aprovecha este motivo popular danés para escribir su balada original, pero lo modifica en su estilización literaria: esta vez es el propio rey de los elfos el que quiere raptar a un niño que galopa hacia su hogar con su padre, desesperado por salvarlo de este ser. Al llegar a casa, el padre descubre con horror que sostiene entre sus brazos el cuerpo sin vida de su hijo. Esta balada logra gran popularidad entre los compositores del romanticismo alemán, que comienzan a musicalizarla. La composición más célebre basada en el texto de J. W. Goethe es, indudablemente, el *Lied* homónimo de Franz Schubert (1797-1828), originalmente compuesto en 1815 para una voz (que ha de interpretar a los cuatro personajes principales en diferentes tesituras) y acompañamiento de piano.

Uno de los prosistas más prolíficos en el uso de símbolos y elementos de inspiración popular (legendaria) fue Ernst Theodor Amadeus Hoffman (1776-1822), que destacó por su desbordante imaginación y abundante creación de mitos propios para sus cuentos y novelas. L. Barščeŭski desarrolla dicha idea con estas palabras: “en la literatura se introdujo para siempre el término *hoffmanismo*¹⁸, relacionado con el arte de unir lo real y lo fantasmagórico” [у літаратуру назаўжды ўвайшло паняцце “гафманізму”, якое звязана з майстэрствам спалучэння рэальнага і фантасмагарычнага] (Баршчэўскі, Васючэнка і Тычына 2014, 11; Barščeŭski, Vasiučenka y Tyčyna). Si bien, como detallaremos más adelante, la literatura gótica y fantástica había comenzado a cobrar relevancia en la literatura inglesa de finales del siglo XVIII, la figura de E. T. A. Hoffmann es, incontestablemente, clave para su desarrollo en el marco de los romanticismos europeos, incluyendo los romanticismos de periferia.

Merece la pena, por lo tanto, prestar especial atención a la popularización de E. T. A. Hoffmann en los países eslavos y, sobre todo, en los territorios del Imperio Ruso.

Eran admiradores del talento de Hoffmann V. A. Zhukovski, N. V. Gógol y F. M. Dostoyevski. El romántico alemán influyó en cierto grado en la creación de ciertas

¹⁷ “Mangen rider rank og rød,
er dog morgen krank og død.
Hr. Olof han rider så vide
alt til sit bryllup at byde.
Men dansen den går så let gennem lunden...”

¹⁸ Muy utilizado en teoría literaria en las lenguas eslavas, por ejemplo, como “hoffmanizm” en polaco o “гафманізм” en belaruso.

obras de M. Y. Lérmontov, A. K. Tolstói, K. S. Aksakov y otros escritores rusos (Сапрыкина 2003, 36; Saprykina).¹⁹

No es, pues, de extrañar, que se relacione al escritor belaruso J. Barščeŭski con su contemporáneo alemán, destacando la influencia de E. T. A. Hoffmann en su obra narrativa cumbre, *El noble Zavalnia...* Así, según T. Fedarcova,

los unen sus principios fundamentales de creación: la introducción plástica de sucesos fantásticos y de cuento en el mundo real, en las relaciones interpersonales reales. Ambos escritores crearon un mundo sorprendente, grotesco-fantástico y fantasmagórico (Федарцова 2009, 8; Fedarcova)²⁰.

Si bien la prosa de J. Barščeŭski es producto de la imaginación del autor, la impronta de la literatura popular belarusa en ella es imborrable: el literato, que fue también folklorista en su tierra, se inspiró en el imaginario fantástico popular belaruso para la creación del aparato simbólico de *El noble Zavalnia...*, que será analizado en el capítulo siguiente de esta tesis.

En lo que se refiere a la narrativa gótica, hay que destacar el papel que tuvieron en su aparición y desarrollo los escritores de la Inglaterra prerromántica y romántica, de nuevo, bajo la influencia de la Revolución Francesa. “Lo gótico sirvió, de hecho, como metáfora, con la cual algunos contemporáneos ingleses intentaron hacer frente a lo que estaba ocurriendo al otro lado del Canal en la década de 1790” [“the Gothic did in fact serve as a metaphor with which some contemporaries in England tried to come to terms with what was happening across the Channel in the 1790s”] (Paulson 1981, 534). Es importante, por lo tanto, el análisis del nivel simbólico de la literatura gótica, que se usaba para reflejar la situación sociopolítica real metafóricamente ya en sus orígenes. Como se

¹⁹ “Почитателями таланта Гофмана были В. А. Жуковский, Н. В. Гоголь и Ф. М. Достоевский. Некоторое воздействие немецкий романтик оказал на отдельные произведения М. Ю. Лермонтова, А. К. Толстого, К. С. Аксакова и других русских писателей”.

²⁰ “Родняць іх галоўныя прынцыпы творчасці: пластычнае пранікненне фантастычных, казачных падзей у рэальны быт, у рэальныя ўзаемаадносіны людзей. Абодва пісьменнікі стваралі дзівосны, гратэска-фантастычны, фасмагарычны свет”.

explicará más tarde en nuestra investigación, esta característica se implanta también en los romanticismos periféricos.

El primer escritor en utilizar el propio término *gótico* (en inglés, *Gothic*), es Horace Walpole (1717-1797), considerado también iniciador del género:

la tendencia comienza, de forma bastante consciente, con la novela breve de Horace Walpole *El castillo de Otranto*, de 1764. Floreció en los años finales del siglo, pero se han seguido apreciando olas de su impacto y aspectos significativos de su sensacionalismo en la literatura inglesa desde la época de las Brontë y Dickens hasta nuestros días. (Sanders 1994, 205)²¹.

La novela, publicada en 1764 y titulada *A Gothic Story* (en castellano, *Una historia gótica*), para la que H. Walpole utiliza la técnica del manuscrito encontrado, se ambienta en la Italia medieval y se convierte en el prototipo de narración gótica original, puesto que incluye elementos realistas de virtud caballeresca e injusticias en los que interviene un factor sobrenatural, en este caso, un fantasma.

H. Walpole fue rápidamente secundado por otros escritores, incluyendo a muchas mujeres escritoras, que fueron prolíficas en este nuevo género literario. De este modo, en el prólogo de su novela *The Old English Baron* (*El viejo barón inglés*), publicada por primera vez en 1777 bajo el título *The Champion of Virtue* (*El campeón de la virtud*), la prosista Clara Reeve (1729-1807) afirma que “esta historia es descendencia literaria de *El castillo de Otranto*... se distingue por la designación de una historia gótica, siendo imagen de los tiempos y las costumbres góticas” [*This Story is the literary offspring of The Castle of Otranto... it is distinguished by the appellation of a Gothic Story, being a picture of Gothic times and manners*] (Reeve 1777).

Destaca también la escritora Ann Radcliffe (1764-1823), la cual, “apodada *La gran hechicera* y *Madre Radcliffe* introdujo el «sobrenatural explicado» a la tradición gótica, ganando la apreciación tanto de las mentes literarias elevadas como del público

²¹ “The strain begins, self-consciously enough, with Horace Walpole’s brief novella *The Castle of Otranto* of 1764. It flourished in the closing years of the century, but ripples of its impact, and significant aspects of its sensationalism, have continued to be felt in English literature from the time of the Brontës and Dickens until the present day”.

general” [“Ann Radcliffe, known as “the Great Enchantress” and “Mother Radcliffe,” introduced the “explained supernatural” to the Gothic tradition, appealing to highbrow literary minds as well as the general public”] (Kremmel 2015, 156). La influencia de A. Radcliffe en Europa y ultramar fue clave en la conservación y evolución del gótico como género durante el siglo XIX.

En el ámbito anglosajón destacan autores como Mary Shelley (1797-1851), cuya novela de 1818 *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (*Frankenstein, o el moderno Prometeo*) ha sido, y continúa siendo, interpretada según las más dispares teorías estéticas, desde la historiografía literaria pura hasta la ideología de género. Así lo explica Brian Stableford en su artículo “Frankenstein and the Origins of Science Fiction” (“Frankenstein y los orígenes de la ciencia ficción”), en el que alega que “*Frankenstein* es a menudo llamada una novela gótica, dado que las historias de terror populares en su época compartían ciertas características que justifican dicha etiqueta, pero no debe ser clasificada como tal” [“*Frankenstein* is often called a Gothic novel, on the grounds that the popular horror stories of its day mostly shared a set of characteristics which justified that label, but it ought not to be thus classified”] (Stableford 1995), y relaciona la obra con una muy temprana ciencia ficción y la creación de un “mito moderno” (en inglés, *modern myth*), reutilizado tanto en el ámbito de la literatura propiamente dicha como en la cultura popular.

En Estados Unidos surge la prosa de Edgar Allan Poe (1809-1849), maestro de la estética del terror y figura central del romanticismo norteamericano en lengua inglesa.

En lo concerniente la periferia romántica europea, en apartados posteriores analizaremos más detalladamente la figura del prosista Nikolái Gógol, cuya versión del gótico tardío se ve influida por el folklore ucraniano y el cristianismo ortodoxo. Prestaremos también, por supuesto, especial atención al impacto de la estética gótica en la obra de J. Barščeŭski y G. A. Bécquer.

En la Inglaterra decimonónica se desarrolla paralelamente una lírica de estética romántica, pese a que, en su época, los poetas ingleses no se consideraban a sí mismo como románticos, sino que “se dividían según sus preceptos literarios e ideologías en

grupos, apodados por sus oponentes *Lakistas, Cockneys, Satanistas, Escoceses*” [“they divided themselves by literary precept and by ideology into several distinct groups, dubbed by their oponents ‘Lakeists’, ‘Cockneys’, ‘Satanists’, Scotsmen”] (Butler 1988, 37). De este modo,

la primera etapa del romanticismo en la literatura inglesa fue representada por los llamados lakistas, con William Wordsworth a la cabeza y participantes como Samuel Taylor Coleridge²² y Robert Southey²³... Los poetas lakistas escribieron muchas baladas dedicadas a su tierra, en las cuales utilizaban generosamente las fuentes del folklore y los principios de la poesía popular, con su ritmo imperfecto y léxico coloquial (Федарцова 2009, 32; Fedarcova)²⁴.

Sin obviar a poetas del nivel de Percy Shelley (1792-1822) y John Keats (1795-1821), T. Fedarcova continúa su explicación con el hecho de que “la segunda etapa del romanticismo inglés está ligada al nombre de George Noel Gordon Byron” [“другі етап англійського романтизму зв'язані з ім'ям Джорджа Наєла Гардона Байрона”] (ibídem). Precisamente lord Byron (1788-1824) se convierte en una de las personalidades culturales más destacadas de la Europa del siglo XIX, y llega a tener una influencia directa en el desarrollo de la lírica romántica en el territorio del Imperio Ruso. Tanto es así que los críticos literarios de la Rusia decimonónica comienzan a hablar “de un nuevo fenómeno en la poesía rusa, surgido bajo la indudable influencia de Byron” [“о новом явленні в русській поезії, возникшем под несомненим впливом Байрона”] (Жирмунский 1978, 33; Zhirmunski), al que se adhieren escritores como Aleksandr Pushkin (1799-1837) y Mijaíl Lérmontov (1814-1841).

El investigador español Andrés Montaner Bueno compara al literato inglés con José de Espronceda, afirmando que ambos fueron, en sus distintos contextos político-sociales “paladines de la libertad” (Montaner Bueno 2013, 4), y que “Espronceda... siempre compaginó los asuntos políticos con la poesía y... en su obra hay frecuentemente

²² 1772-1834.

²³ 1774-1843.

²⁴“Першы этап романтизму ў англійскай літаратуры прадстаўлены так званай Азёрнай школай, кіраўніком якой быў Уільям Вордсварт, а ўдзельнікамі – Сэмюэл Тэйлар Колрыдж і Роберт Саўці... Паэты-лейкісты шмат свтарылі цікавых балад, прысвечаных свайму краю, у якіх шчодро скарысталі набыткі фальклору і прынцыпы народнай паэзіі з яе нескладанай рытмікай і размоўнай лексікай”.

una ácida y aguda crítica a la tiranía del absolutismo ilustrado” (ídem 5). El filólogo relaciona a lord Byron también con V. Hugo en Francia, que utilizaba, según explica, un tono aún más amenazador en su protesta política literaria. Este tipo de estudios comparativos confirma el nivel de influencia del literato romántico inglés en la obra de sus coetáneos en toda Europa.

Mientras que la entrada del romanticismo en Francia fue tardía en comparación con el ritmo de Alemania e Inglaterra, no podemos dejar de señalar a este país como tercer foco de los romanticismos céntricos: fue Francia la que se hizo eco de la independencia de los Estados Unidos, comenzando la gran revolución que dio pie al desarrollo de la nueva estética en las artes europeas. Además, en el transcurso del siglo XIX, París se convierte en centro de convergencia de los románticos exiliados de toda Europa, como comprobaremos al analizar la historia de los romanticismos periféricos más adelante en esta tesis. Irónicamente, es debido a la ruptura de la Revolución Francesa con el Antiguo Régimen que los movimientos prerrománticos que habían estado presentes en la Francia de la segunda mitad del siglo XVIII quedan asociados al sistema prerrevolucionario, lo cual causa el retraso en el desarrollo del movimiento romántico francés: “la escuela [romántica] francesa solo se puede analizar convincentemente a partir de un período relativamente tardío y restringido: la década de 1820” [“the French school can only be convincingly analysed from the basis of a relatively late, and restricted, period: that of the 1820s” (Bann 1988, 244), mientras que en Alemania se habla de romanticismo a partir de la fundación de la escuela de Jena, que ya se ha tratado en este capítulo, en 1798.

La figura intelectual gracias a la cual comienzan los cambios estéticos en Francia es Anne-Louise Germaine Necker (1766-1817), Baronesa de Staël Holstein, conocida como Madame de Staël. En la década de 1810, la escritora y filósofa francesa de origen ginebrino, según el *Dictionnaire historique de la Suisse*, se encontraba en el exilio fuera de París debido a que Napoleón I temía “la influencia que pudiera tener sobre la opinión [política del pueblo] y verse obligado a devolver los dos millones de libras que Necker había prestado al Estado francés en 1778” [“l'influence qu'elle pourrait avoir sur l'opinion et de devoir rembourser les deux millions de livres que Necker avait prêtés à l'Etat français en 1778”] (*Dictionnaire historique de la Suisse*, Madame de Staël). Desde el exilio publicó en 1813 su ensayo literario *Sur l’Allemagne (Sobre Alemania)*, cuyo segundo tomo está dedicado a la literatura y a las artes, en particular a los escritores del *Sturm und Drang* y del primer romanticismo alemán.

Hemos de destacar también el papel de François-René de Chateaubriand (1768-1848) como uno de los iniciadores del romanticismo francés. Su ensayo *Génie du Christianisme* (*El genio del Cristianismo*), publicado en 1802, está escrito al estilo clásico, pero demuestra ya una sensibilidad prerromántica: su tercera parte exalta las nuevas formas de inspiración de la literatura decimonónica, como la arquitectura gótica y el pasado medieval. En esta obra acuña también el término *lo vago de las pasiones* (en francés, *du vague des passions*), que se convierte en un tópico de la escuela romántica francesa.

El amor de F. R. de Chateaubriand por el Medioevo es heredado por el escritor, poeta y dramaturgo francés Victor Hugo, que ambienta su novela *Notre Dame de Paris* (*Nuestra Señora de París*), publicada en 1831, en la Francia del siglo XV. También desarrolla con éxito los temas medievales Alejandro Dumas padre (1802-1870) en novelas como *Les Trois Mousquetaires* (*Los tres mosqueteros*), publicada en 1844, o *Vingt ans après* (*Veinte años después*), de 1845.

En el prefacio de su obra teatral *Cromwell* (1827), V. Hugo establece los nuevos cinco principios del romanticismo: unir lo elevado y lo bajo en un mismo drama, es decir, no hacer distinciones entre géneros altos y bajos; rechazar las unidades aristotélicas de lugar y de tiempo (no así la de acción); dar al artista libertad de creación; incluir en la obra (esto es, en el escenario) el colorido del lugar y la época, y, por último, ejecutar en las obras teatrales la verdad histórica. Estas pautas son esenciales para comprender la estética romántica francesa.

Tras haber analizado los respectivos romanticismos de Alemania, Inglaterra y Francia, podemos concluir que, si bien existen diferencias notables entre los mismos, existe a su vez una serie de características que hermana los tres movimientos. Se trata, concretamente,

- del carácter interdisciplinar de los movimientos románticos,
- de la fascinación de sus representantes por el pasado medieval (en los tres países)
- y el folklore (sobre todo en el caso de Alemania y los poetas de la escuela lakista inglesa),
- así como el florecimiento de la narrativa gótica,
- la exaltación del “yo” lírico en poesía

-y la oposición estética, en todos los casos, al canon de la Ilustración.

Dentro del ideario filosófico común del romanticismo europeo hemos de destacar el deseo de establecer nuevos principios para la creación y la vida. Éstos serán tanto estéticos como sociopolíticos y, especialmente en el caso de los románticos alemanes, también científicos y epistemológicos.

Así pues, la revolución cultural desencadenada en Alemania como consecuencia de la sensación de inestabilidad que provoca en el viejo continente la Revolución Francesa de 1789 se expande velozmente por Europa y recibe una interpretación y realización distinta, si bien ligada esencialmente a sus orígenes, por parte de cada pueblo que va adoptando la nueva estética reinante.

1. 2. Los romanticismos periféricos: el caso de Belarús y España.

Tal y como hemos expuesto en el apartado 1. 1, el movimiento romántico tiene su origen en la Alemania de finales del siglo XVIII donde, debido a la recepción de la Revolución Francesa por parte de los jóvenes intelectuales, nace el movimiento *Sturm und Drang*, precursor de las escuelas románticas decimonónicas. La estética romántica adquiere rápidamente popularidad también en Inglaterra y, algo después, en la propia Francia, al tiempo que se fijan los principios esenciales de la misma. Sin embargo, el romanticismo no se detiene en sus focos originales, sino que continúa expandiéndose por Europa y buena parte del mundo.

Esta expansión, sin embargo, sigue una cronología diferente, ya que la llegada y aceptación general de los ideales románticos no tarda el mismo tiempo en realizarse en todos los países y regiones en los que ocurre. Además, al aumentar el territorio geográfico de su influencia, el romanticismo comienza a experimentar variaciones formales, estéticas e ideológicas en función del contexto cultural y sociopolítico en el que se forman los nuevos escritores románticos. Precisamente a estos matices dedicaremos este apartado de la presente investigación.

La primera cuestión que nos ocupa es el concepto de *romanticismos periféricos* en sí: hemos de determinar qué son los romanticismos periféricos, cómo se distinguen de los centrales (como lo son el alemán, el inglés y, en gran medida, el francés), y cuáles son las características que unen a este subgrupo de escuelas románticas. Para poder responder a estas preguntas, consideraremos, preliminarmente, periféricos aquellos romanticismos desarrollados en regiones de la periferia europea, o bien fuera de Europa.

Dicha periferia se entiende tanto en el sentido geográfico, definiendo las zonas alejadas físicamente de los focos centrales del romanticismo, como en el cultural, histórico y social. En el segundo caso, la definición se aplica a los países y regiones que, por sus circunstancias, se encontraban a principios del siglo XIX en una situación de menor desarrollo –ya fuera político, económico, social, lingüístico, etc.– o de desventaja con respecto a las áreas ocupadas por los romanticismo centrales.

Tal sería la situación de España y sus regiones bilingües, cuya aceptación de los ideales románticos fue considerablemente más tardía que en, por ejemplo, su vecina

Francia. Más aún se puede hablar de periferia europea en el caso de la antigua Mancomunidad de Polonia-Lituania, que no existía en el mapa de Europa desde que finalizaron sus particiones en 1795 y cuyo territorio se encontraba bajo el dominio de los Imperios prusiano, austríaco y ruso, de modo que las literaturas en las lenguas vernáculas de las colonias –polaco y, especialmente, belaruso– estaban sujetas a mayores o menores restricciones, dependiendo, como analizaremos posteriormente, de las leyes aplicadas en cada período y de las autoridades imperiales concretas, en su producción, edición y distribución.

Por lo tanto, realizaremos a continuación un análisis histórico-literario del desarrollo de los romanticismos periféricos europeos, centrándonos en los casos belaruso y español en el contexto de los países circundantes, pertenecientes también a la periferia. Así, para contextualizar el movimiento romántico belaruso, en el que se inscribe J. Barščeŭski, estudiaremos el romanticismo polaco, estrechamente relacionado con el belaruso; el romanticismo ruso, cuya influencia metropolitana sobre el belaruso es notable, y el romanticismo ucraniano, dado que se trata de la escuela romántica que posee mayores similitudes con la belarusa en las condiciones culturales, políticas y sociales de su desarrollo.

Paralelamente contextualizaremos el romanticismo en lengua española, en cuya etapa tardía se encuadra la obra de G. A. Bécquer, a través del análisis de la escuela romántica portuguesa y de los movimientos románticos en otras lenguas oficiales de España (en especial el *Rexurdimento* gallego y la *Renaixença* en las lenguas catalana y valenciana). En este análisis se determinarán las particularidades de los romanticismos de periferia, así como las principales similitudes y diferencias entre los casos concretos nombrados.

Al plantearnos la meta de analizar el movimiento romántico belaruso, hemos de tener en cuenta la situación geográfica y política que sirvió como campo de cultivo del mismo. En la época de surgimiento del primer romanticismo en Alemania, durante la primera década del siglo XIX, los territorios de la actual Belarús se encontraban prácticamente en su totalidad bajo el dominio del Imperio ruso, entonces con el zar Alejandro I (1777-1825), nieto de Catalina II (1729-1796), a la cabeza. La colonización rusa se había ido estableciendo durante el último tercio del siglo XVIII con los repartos de la Mancomunidad de Polonia-Lituania, que tuvieron lugar en 1772, 1793 y, por último, 1795. Con este último reparto, la Mancomunidad de Polonia-Lituania dejó de existir

jurídicamente, y sus territorios, como habíamos mencionado anteriormente, se dividieron entre Prusia, Austria y Rusia. La artífice del lado ruso de dichos repartos, Catalina la Grande, había renegado de los ideales de la Ilustración francesa, y decidió intervenir en Polonia por tercera vez para evitar la proclamación de una constitución en Rusia bajo la influencia de la Constitución del 3 de mayo, aprobada por la Mancomunidad de Polonia-Lituania en 1791.

No es de extrañar, pues, la postura autoritaria que los poderes gubernamentales rusos mantenían con respecto a la literatura belarusa: la escritura en lengua belarusa acarreaba penas legales, y se realizaron numerosos esfuerzos para rusificar al pueblo belaruso. En su obra *XIX стагоддзе (El siglo XIX)*, el historiador literario M. Chaustowicz afirma que “los literatos, que a menudo eran participantes de asociaciones ilegales, conspiraciones y revoluciones, eran condenados a muerte... No existía [salvo para aquellos que comenzaban a escribir en ruso] el concepto de honorario” [“літаратары – а яны, звычайна, удзельнікі нелегальных таварыстваў, змоваў, паўстанняў – караюцца смерцю... Такого паняцця як ганарар – не існуе” (Хаўстовіч 1999, 3; Chaustowicz)]. Sin embargo, la mayoría de los escritores belarusos no adoptaron el ruso como lengua de creación, dado que, según el propio M. Chaustowicz, “el siglo XIX es un siglo de esperanzas y expectativas. De fe en que el país tomaría el camino de Europa. En ello creía casi toda la sociedad belaruso-lituana” [“XIX стагоддзе – гэта стагоддзе надзей і спадзяванняў. Вера ў тое, што край трапіць на нармальны еўрапейскі шлях. У гэта верыла амаль уся адукаваная частка беларуска-ліцьвінскага грамадства”] (ibídem).

Sin embargo, consideraremos la literatura decimonónica rusa en nuestro estudio, si bien no como modelo a seguir de los literatos belarusos, sí en tanto al estatus de San Petersburgo como capital de la metrópolis imperial a la que pertenecía el territorio de Belarús, lo cual confiere a las letras rusas y al poder de los zares cierta influencia, cuanto menos, en los comienzos de la literatura de protesta entre los belarusos.

Asimismo, la literatura romántica rusa sería merecedora de un estudio aparte realizado desde el punto de vista de los romanticismos periféricos; aunque no pretendemos en este trabajo la compleción de una investigación de tal envergadura, sí que incidiremos en las características “periféricas” de la escuela romántica rusa para esclarecer las particularidades generales de dichos romanticismos, así como para realizar un análisis contrastivo del romanticismo belaruso en el contexto del Este de Europa.

Si bien los románticos belarusos rechazan mayoritariamente la lengua rusa en su obra, son numerosos los casos de literatos belarusos bilingües en belaruso y polaco, o bien directamente monolingües en lengua polaca.²⁵ Dos circunstancias explican estas instancias de bilingüismo y diglosia: en primer lugar, los años de historia compartida de los pueblos belaruso y polaco desde el siglo XIV; pese a que el belaruso antiguo, también llamado ruteno, era una de las lenguas oficiales de la Mancomunidad de Polonia-Lituania, fue perdiendo preferencia frente al polaco en su uso diario, educativo y literario, sobre todo a partir de la Unión de Lublin de 1569. En segundo lugar, los polacos que vivían en territorios controlados por el Imperio ruso habían logrado en el Congreso de Viena de 1815 un trato preferencial con respecto a los belarusos, incluyendo unas normas más laxas hacia el uso de su lengua en el Imperio:

hasta cierto punto, [el zar] Alejandro se vio convencido por los argumentos de su ministro del exterior, el príncipe polaco Adam Czartoryski (1770-1861), en favor de respetar la identidad propia de los polacos conservando el estatus independiente del Ducado²⁶, así como sus sistemas político y judicial en su nueva apariencia como el Zarato de Polonia dentro del Imperio ruso (Pirie 1988, 317)²⁷.

Más aún, existían territorios del antiguo Reino de Polonia que habían pasado a manos de los Imperios prusiano y austríaco, los cuales no poseían una política lingüística tan agresiva como lo era, en términos generales, la del Imperio ruso. Como resultado, muchos literatos belarusos decimonónicos llegaron a estudiar en polaco y a aprovechar las oportunidades de publicar sus obras legalmente en esta lengua, incluyendo al propio J. Barščeŭski, cuyo libro *El noble Zavalnia...* fue escrito y vio la luz precisamente en lengua polaca en San Petersburgo entre 1844 y 1846, tal y como se explicará más

²⁵ Por “escritores belarusos monolingües en lengua polaca” se entienden aquellos autores que, si bien utilizan el polaco como lengua de creación literaria, son geográficamente de origen belaruso, utilizan en sus obras motivos belarusos, desarrollan temas relevantes para el pueblo belaruso y, en muchos casos, tienen como lengua materna el belaruso (habiendo aprendido el polaco en su educación formal) y se identifican a sí mismos como belarusos.

²⁶ Donald Pirie hace referencia aquí al Gran Ducado de Polonia fundado previamente por Napoleón Bonaparte como recompensa a los polacos por su apoyo militar durante sus campañas.

²⁷ “To a certain extent Alexander was swayed by the arguments of his foreign minister, the Pole Prince Adam Czartoryski (1770-1861), to respect the Poles’ distinct identity by retaining the Duchy’s separate status and political and legal systems in its new guise as the Congress ‘Kingdom of Poland’ within the Russian Empire”.

adelante. Por lo tanto, el estudio del movimiento romántico polaco es clave para el desarrollo de nuestra investigación, ya que, dadas las circunstancias históricas que unían a ambos pueblos, el polaco y el belaruso, y a las condiciones sociolingüísticas de la región, las escuelas románticas de Belarús y Polonia están intrínsecamente unidas: llegan a compartir ciertas tendencias, temas e, incluso, autores.

Muy relevante para nuestra investigación es el caso del romanticismo ucraniano, dado que sus circunstancias en el siglo XIX eran muy similares a las de sus vecinas Belarús y Polonia: los territorios ucranianos se encontraban repartidos entre el Imperio ruso y el austríaco²⁸, de manera que la situación de los ucranianos en una y otra región se diferenciaba sustancialmente: por un lado, en las tierras ucranianas dominadas por Rusia, “aumentaba la probabilidad de que las letras ucranianas en su totalidad fueran devoradas por la cultura de la metrópolis” [“вірогідним ставав сценарій повного поглинання української словесності культурою метрополії”] (Солод 2006, 94; Solod), dado que el Imperio ruso llevó a cabo en Ucrania medidas similares a las que se impusieron a los belarusos, y trató de sofocar cualquier intento de elevar la lengua ucraniana al nivel literario. Esto, irónicamente, provocó un aumento en la popularidad de la idea nacional romántica ucraniana, la cual no era tan fuerte en el territorio que tenía bajo su poder Austria. Allí, la mayoría de los funcionarios y gobernantes eran austríacos o polacos, mientras que los ucranianos casi siempre pertenecían a la clase campesina, que comenzó a idealizar la vida en el Imperio ruso. Sin embargo, el éxodo de intelectuales ucranianos a Galitzia, donde las libertades políticas y lingüísticas eran mayores, transformó esta rusofilia, de nuevo, en nacionalismo a favor de la cultura autóctona.

En lo que se refiere a los antecedentes de las escuelas románticas del Este de Europa, destaca especialmente el movimiento sentimentalista ruso. A finales del s. XVIII habían surgido en Rusia autores que abandonaron las estrictas normas de creación del clasicismo en favor de la exaltación de las emociones y sentimientos individuales. Los escritores clásicos rusos, muy influenciados por las tendencias del racionalismo francés, trataron de adherirse a los principios estéticos de la Antigüedad, sobre todo, en el género de la dramaturgia. Si bien aparecieron obras cuyos argumentos se basaban en la historia nacional, como, por ejemplo, las tragedias *Хорев* (Jorev, 1747) y *Синав и Тривор* (Sinav

²⁸ Hablamos aquí de la propia región de Galitzia (anteriormente polaca), cuyo núcleo actualmente pertenece a Ucrania occidental.

y *Truvor*, 1751) de Aleksandr Sumarókov (1717-1777), es innegable la fascinación de los dramaturgos de la época por la literatura grecolatina, lo cual se debe explicar

por su deseo de medirse con los grandes maestros del género... hasta demostrar su interpretación original de los mitos populares y las leyendas antiguas, lo cual era el objetivo de todos los clásicos. Los poetas rusos tenían una tarea más compleja, ya que debían tener en cuenta no solo los modelos de los maestros griegos, sino también de los franceses que se basaban en ellos (Mazurek 1993, 52).²⁹

Las obras del sentimentalismo ruso contrastan fuertemente con las tragedias de años anteriores. Así, la novela corta *Бедная Лиза* (*La pobre Liza*), que Nikolái Karamzín (1766-1826) publicó en 1792, marcó un hito literario en su época: se convirtió en “el más perfecto y representativo modelo de la prosa rusa, al menos, desde el punto de vista de la historia de la literatura... por el amor verdadero y las sinceras emociones con ella asociadas” [“оставалась наиболее совершенным и представительным образцом русской художественной прозы... за истинную любовь, за сердечные переживания и восторги, с нею связанные”] (Топоров 1992, 814; Тóporov). La sencillez de las emociones representadas y de la expresión literaria de las mismas hace al sentimentalismo predecesor inmediato del romanticismo ruso, también de influencias claramente afrancesadas.

A diferencia de su papel como movimiento independiente en la literatura rusa, el sentimentalismo belaruso “existió y existe como método de creación. La literatura belarusa no llegó a conocer tampoco un prerromanticismo profundo, ya que no se organizó en un movimiento aparte” [“існаваў і існуе як творчы метада. Не зведала беларуская літаратура і глыбокага перадрамантызму, бо ён таксама не склаўся ў асобны напрамак”] (Федарцова 2009, 51; Fedarcova). Esto se debe, en parte, a los bruscos cambios históricos que experimentaron los territorios de la actual Belarús en el paso del siglo XVIII al XIX: la desaparición de la Mancomunidad de Polonia-Lituania como Estado trunca en gran medida las corrientes literarias emergentes. Sin embargo, la

²⁹ “Ich chciaę zmierzenia się z mistrzami gatunku... zaś do zademonstrowania własnej odmiennej interpretacji popularnych mitów i starożytnych legend, co było głównym celem każdego klasyka. Poeci rosyjscy mieli zadanie o tyle utrudnione, że uwzględnić musieli nie tylko wzory mistrzów greckich, ale i francuskich, którzy się na nich opierali”.

escuela romántica belarusa presenta relativamente pronto una de las tendencias más extendidas durante el surgimiento de dicho movimiento en Alemania. Este interés por la literatura popular será clave para el desarrollo pleno de la idea nacional belarusa a finales del siglo XIX y principios del XX.

Cabe mencionar que, en la cultura rusa, el romanticismo adopta una dirección completamente diferente: si bien “la *élite* de San Petersburgo y Moscú conocía bien las tendencias literarias y filosóficas occidentales a principios de la década de 1820” [“the *élite* of St Petersburg and Moscow were well acquainted with western literary and philosophical trends by the early 1820s”] (Mesereau y Lapeza 1988, 314), lo cual contribuyó al uso de ciertos tropos románticos en una etapa relativamente temprana en Rusia, “los temas ‘nacionales’ en la pintura y la música producen obras artísticas significativas sólo décadas después de que el romanticismo literario diera paso a las tendencias naturalistas y realistas” [“‘National’ themes in painting and music produced significant artistic works only decades after literary Romanticism had given way to Naturalist and Realist fashions”] (ibídem). Es decir, el apego a las escuelas románticas extranjeras –especialmente, a la francesa–, junto a las particularidades del gobierno de los zares, llevaron a la escuela romántica rusa a dejar algo más de lado el interés por lo popular en favor del exotismo y la exaltación del “yo” lírico puro. Buenos ejemplos de ello son el grueso de la poesía de Aleksandr Pushkin y obras en prosa como la novela de 1840 *Герой нашего времени* (*Un héroe de nuestro tiempo*), de Mijaíl Lérmontov, ambientada en el Cáucaso.

Mucho más similares al proceso romántico belaruso son el polaco y el ucraniano, aunque cada uno de estos dos pueblos encara su falta de independencia con matices distintos en su evolución literaria. Los comienzos de este movimiento en Polonia estuvieron marcados fuertemente por este concepto, de tal modo que “el romanticismo, con cada uno de sus impulsos intelectuales y emocionales, superaba la realidad diaria del sometimiento y salvaba la existencia de los polacos como individuos y de Polonia como unidad y comunidad espiritual” [“romantyzm – każdym swym wysiłkiem intelektualnym i emocjonalnym – przekraczał codzienną rzeczywistość niewoli i ocalał istnienie Polaków jako poszczególnych jednostek oraz Polski jako całości i wspólnoty duchowej”] (Janion 1975, 5-6). Esto es, la escuela romántica polaca, aunque también tomará en cuenta el aparato simbólico folklórico de la literatura popular, tiene un comienzo mucho más politizado intelectualmente que el romanticismo belaruso. No es, pues, de extrañar, que

el investigador Wiesław Ratajczak comience a hablar de la literatura polaca decimonónica con el ejemplo del panfleto político de 1800 *Czy Polacy mogą się wybić na niepodległość?* (*¿Pueden los polacos lograr la independencia?*) de Józef Pawlikowski (1767-1829), del que saca la siguiente conclusión: “Pawlikowski apoyó su razonamiento en dos dogmas: Polonia es capaz de lograr su independencia con sus propias fuerzas, y esta lucha debe ser impulsada por divisas democráticas, para que el pueblo participe de ellas” [“na dwóch dogmatach oparł swój wywód Pawlikowski: Polska zdolna jest odzyskać niepodległość własnymi siłami, a walka ta musi być toczona pod hasłami demokratycznymi, by wziął w niej udział lud” (Ratajczak 2008, 7). El ideal de independencia del Estado polaco permanecerá en el ideario romántico autóctono hasta el final del movimiento literario en sí, dado que

la experiencia polaca creó una cultura cerrada usando el paradigma romántico y percibiendo el mundo exclusivamente a través de la lucha por la independencia y la dignidad nacional. Una de las conclusiones del romanticismo polaco es que ningún individuo puede ser realmente libre si no pertenece a una nación independiente (Pirie 1988, 337)³⁰.

Este concepto de dignidad nacional se interrelaciona, además, con el Catolicismo como religión y el idioma polaco como lengua vehicular, siendo ambos elementos diferenciadores de la nación polaca, dividida en el siglo XIX entre tres grandes imperios europeos.

La trayectoria de la escuela romántica ucraniana traza numerosos paralelos con el romanticismo en territorio belaruso. La primera obra conocida publicada en su totalidad en ucraniano moderno –en la lengua ucraniana vulgar utilizada por los campesinos– es la *Енеїда* (*Eneida*, 1798) de Ivan Kotlârevskyj (1769-1838), que se define como “un poema épico paródico³¹-burlesco” [“(розглядали як) епічну травестійно-бурлеску поему”]

³⁰ “The Polish experience has created an enclosed culture making use of the Romantic paradigm and perceiving the world exclusively through that struggle for nationhood and national dignity. One of the conclusions of Polish Romanticism is that no individual can be truly free if he does not belong to a nation that is independent”.

³¹ En ucraniano se utiliza para este género el término *травестія* (en belaruso, *травестацыя*) el cual se refiere a un tipo concreto de parodia en el que se conserva el contenido argumental de una obra literaria pero se modifica su estilo, creando un efecto ridículo.

(Солод 2006, 97; Solod]. Este poema es una versión de la obra original de Publio Virgilio Marón (70 a. C.-19 a. C.), en el que la historia original y los héroes épicos latinos se transforman al estilo ucraniano, desde la ropa hasta la comida y, muy especialmente, el lenguaje: vemos a Eneas y sus compañeros hablando con las mismas palabras que utilizaba el pueblo llano ucraniano en la fecha de su publicación, 1798. Podríamos, pues, decir, que la *Eneida* de I. Kotlârevskyj es una obra humorística pseudoclásica, y, por lo tanto, que este falso clasicismo, que ya incorpora la lengua vernácula de Ucrania a su literatura, sirve como movimiento prerromántico, como antecedente del romanticismo ucraniano pleno. También es interesante observar que la obra cumbre de I. Kotlârevskyj tuvo una gran repercusión en la literatura belarusa: algo posteriormente se escribe la obra anónima *Энеїда навыварам* (*La Eneida del revés*), publicada por primera vez en 1845, muy similar en su concepción artística a la del ucraniano, pero adaptada a la realidad del campesinado belaruso.

Una de las mayores diferencias entre los movimientos románticos de Ucrania y Belarús es el papel que tiene en ellos, precisamente, la lengua vernácula de cada uno de los dos pueblos. Entre los románticos ucranianos, el idioma se convierte en uno de los pilares de su creación: los escritores adoptan abiertamente el ucraniano, le dedican obras a su lengua y a otros elementos y símbolos nacionalistas. La lengua ucraniana debe su nueva popularidad a la obra de T. Ševčenko, “un joven intelectual del estilo de lord Byron... [cuya] obra estaba orientada no solo a la Ucrania real, sino a la futura” [“молодий інтелектуал байронівського типу... творчість Шевченка спроектована не лише на реальну, а головне – на майбутню Україну] Солод 2006, 140-1; Solod).

En el territorio de Belarús, sin embargo, la literatura decimonónica se divide en la literatura decimonónica es, en principio, plurilingüe. En nuestra investigación destacaremos dos corrientes separadas (pese a que muchos de los autores más destacados de la escuela romántica belarusa participan de las dos), cuya diferencia principal es la lengua de creación: la literatura en lengua belarusa, y la literatura en lengua polaca.

La literatura en lengua belarusa, mayoritariamente anónima, no llega a ser en la época romántica una literatura estrictamente profesional: abundan en ella obras sencillas, de alto contenido sentimentalista, como, por ejemplo, la canción *Дзеванька*³²

³² Las citas y análisis de las obras románticas en lengua belarusa de este subcapítulo se hacen, a menos que se indique lo contrario, a partir de la edición *Літаратура Беларусі XVIII-XIX стст. Хрэстаматыя*. Укл. М. Хаўстовіч. Uniwersytet Warszawski, Katedra Białorutenistyki: Warszawa, 2012.

(*Muchachita*) (Хаўстовіч 2012a, 180) de J. Barščeŭski, obra satírico-lírica que el entonces joven literato dedicó en 1809 a una chica a la que pretendía. Aparecen también con frecuencia los temas populares y campesinos, que ilustran el ciclo anual, la vida diaria y las relaciones entre señores y siervos. De este modo, en esta época ven la luz obras como *Скажы, вяльможны пане* (*Dime, noble señor*) o *Вясна гола перапала* (*Nos ha caído una primavera pobre*), poemas anónimos que contienen quejas sobre la dura vida en el campo (ídem 114).

Dado el carácter anónimo de gran parte de la literatura decimonónica en lengua belarusa, sus autores a menudo se arriesgaban a publicar obras de contenido abiertamente revolucionario o reaccionario, contrario a las políticas del Imperio ruso. Uno de los ejemplos más destacables de esta tendencia es el poema épico *Плынуць вятры*, notable tanto por la maestría literaria con la que está compuesto como por la complejidad de su aparato metafórico y, sobre todo, por la audacia de su temática, ya que está dedicado a un levantamiento en contra del zarismo que tuvo lugar en la ciudad de Varsovia (ídem 344). En lengua belarusa aparecen también, como veremos inmediatamente, dedicatorias personales y obras escritas específicamente en honor de ocasiones especiales, como reuniones o cumpleaños.

La literatura belarusa en lengua polaca, como es lógico, está íntimamente relacionada con la escuela romántica polaca, llegando a fusionarse ambas en ciertos grupos literarios, autores e, incluso, obras concretas. Así, las escuelas románticas belarusa y polaca confluyen en la Universidad Imperial de Vilna a partir de la segunda década del siglo XIX. Entonces comienza la actividad de la Sociedad de los Filómatas (es decir, *amantes del conocimiento*; en polaco, *Towarzystwo Filomatyczne*), una asociación estudiantil secreta que, como escribió uno de sus miembros más prominentes, Ignacio Domeyko³³, surgió gracias a las siguientes circunstancias:

Fue en la época de la superintendencia de Adam Czartoryski³⁴, a cuyas acciones e influencia le debe la universidad de Vilna muchas libertades y un cierto autogobierno, que, por una feliz coincidencia, se conocieron y trabaron amistad en la misma universidad [Tomasz] Zan, [Józef] Jeżowski, [Franciszek] Malewski, y los recién llegados de las

³³ Utilizamos su nombre en castellano, que adoptó cuando el gobierno de Chile le concedió la nacionalidad chilena en 1848.

³⁴ Príncipe polaco, ministro del exterior del zar Alejandro I de Rusia.

escuelas de Navahrudak, [Jan] Czeczot³⁵ y [Adam] Mickiewicz... En principio solo pensaban en convivir de forma más cercana que con los demás, en verse lo más posible, entretenerse e investigar juntos (Domeyko 1872, 2; Domejko)³⁶.

Como se indica en el sitio electrónico de la Sociedad de los Filómatas actual, su misión inicial se centraba en el desarrollo y la popularización de las ciencias, tanto humanitarias como exactas, entre las nuevas generaciones. Sin embargo, en su estatuto de 1819 se sumó a sus metas el objetivo de impulsar la conciencia nacional polaca, junto a los sentimientos de moralidad y dignidad de dicho pueblo. Entre 1820 y 1823 funcionó dentro de la Sociedad de los Filómatas, además, otra agrupación secreta: la Asociación de los Filáretas (*amantes de la virtud*, o, en polaco, *Zgromadzenie Filaretów*), de carácter jerárquico, patriótico y romántico, cuya actividad se vio truncada con el exilio de sus miembros más activos al exilio, a las tierras de la Siberia rusa (Literatura polska 2012, 261-2). La actividad de estas agrupaciones universitarias fue clave en el desarrollo tanto de la escuela romántica polaca como de la belarusa; de ellas se alzan la figura de Jan Čačot, poeta y folclorista en lengua belarusa, y la de Adam Mickiewicz, poeta y dramaturgo clave para ambos romanticismos.

Las tendencias nacionalistas de los filómatas y los filáretas se vieron realizadas en su interés y estudio del folklore polaco y belaruso, que influyó fuertemente en su la obra literaria propia. Hemos de destacar en esta línea de desarrollo el papel de uno de los más activos escritores filómatas, el belaruso J. Čačot. El literato, que escribía en lengua belarusa, fue autor de numerosas obras literarias y musicales compuestas para las ocasiones especiales de la agrupación literaria, como *На прыезд Адама Міцкевіча* (*A la llegada de Adam Mickiewicz*), de 1819 (ídem 90) o la coral *Яжовыя імяніны* (*El día del santo de Jeżowski*), de finales del mismo año (ídem 91-94), y otras tantas de carácter puramente patriótico o sentimental, como *О ты край мой нешчаслівы* (*Oh, desgraciada tierra mía*), *Яна далёка* (*Ella está lejos*) o *Толькі Айчына і Зося...* (*Sólo mi Patria y*

³⁵ I. Domeyko se refiere, evidentemente, a Jan Čačot. Conservamos en la cita traducida la ortografía polaca de su apellido que aparece en la fuente original.

³⁶ „Było to za czasów kuratoryi ks. Adama Czartoryskiego, którego wpływom i zabiegom winien był uniwersytet Wileński wiele wolności i pewien samorząd, że szczęśliwym zbiegiem okoliczności, spotkali się z sobą i zaprzyjaźnili się w tymże uniwersytecie: Zan, Jeżowski, Malewski i świeżo przybyli ze szkół Nowogródzkich, Czeczot i Mickiewicz... Z początku nie myśleli oni zapewne o niczem więcej jak żyć z sobą ściślej, niż z innymi, widywać się jak najczęściej, szukać wspólnej zabawy i nauki”.

Zosia...) (ídem 95)³⁷. Sin embargo, el literato es recordado hoy en día por haber dedicado gran parte de su vida a recopilar y editar obras de la literatura popular de Belarús, en las que se inspiró para escribir algunas otras obras líricas. Su balada *Świciaż*³⁸, por ejemplo, se basa en una leyenda popular belarusa que J. Čačot había recuperado y, después, fijado en un formato estilizado literariamente [99-103].

Pese a no haber introducido elementos especialmente innovadores en su balada de inspiración popular, logró inspirar a A. Mickiewicz a que recurriera a las mismas fuentes folklóricas, dado que eran paisanos, para redactar algunas de sus obras más destacadas, incluyendo otra balada del mismo nombre³⁹ y temática (aunque de carácter mucho más culto e innovador) en lengua polaca (Mickiewicz, 1822, *Ballady*, 20-25). Para acentuar el nivel de interacción entre la escuela polaca y la belarusa, señalaremos el dato de que Fryderyk Chopin (1810-1849), cuya obra musical fue, en esencia, piedra angular del arte romántico polaco, compuso entre 1831 y 1842 un ciclo de baladas para piano solo (op. 23, 38, 47 y 52) basadas en las baladas lírico-narrativas de A. Mickiewicz.

La vida y la obra de A. Mickiewicz serían merecedoras de una investigación aparte, dadas su riqueza temática y estilística, su influencia en los movimientos románticos de Europa Oriental en general. Nos permitiremos, sin pretender a realizar un análisis exhaustivo de su figura, a hacer ciertos apuntes sobre el romántico de Navahrudak esenciales para comprender la evolución de la literatura decimonónica de Polonia y Belarús.

En primer lugar, la biografía de A. Mickiewicz se convierte, prácticamente, en el modelo de la vida de los románticos polacos y belarusos. El escritor nació en 1798 en Navahrudak. “La región, que había sido étnicamente lituana, estaba habitada entonces por campesinos de habla belarusa, y el folklore que llegaría a marcar a Mickiewicz tan fuertemente era predominantemente belaruso” [“the región, which had once been ethnically Lithuanian, now had a peasant population speaking Byelorussian, and the folklore that was to mark Mickiewicz so strongly was predominantly Byelorussian”] (Miłosz 1983, 208). Según la enciclopedia *Interia*, A. Mickiewicz, que había estudiado en Vilna, fue exiliado a Rusia por su participación en la Asociación de los Filáretas. Pasó cinco años entre Moscú y San Petersburgo, durante los cuales pudo realizar, también, un

³⁷ Todas obras publicadas en el período entre 1818 y 1847.

³⁸ Nombre de un lago cerca de Navahrudak, ciudad natal de J. Čačot.

³⁹ En polaco, *Świtez*.

viaje a Odesa y Crimea, donde se inspiró para escribir sus *Sonetos de Crimea*, que muestran rasgos de las tendencias del exotismo extendido en la literatura romántica rusa. Llegó a hacerse amigo de personas de gran influencia en los altos círculos rusos, incluyendo al poeta Alexandr Pushkin (Interia: Encyklopedia, Adam Mickiewicz).

En 1829 obtuvo el permiso de las autoridades para salir al extranjero. Durante sus viajes por Europa conoció, entre otros, a G. Hegel, J. W. Goethe, y al también literato polaco Zygmunt Krasiński. En 1832 llega a París, donde fue miembro activo de los círculos de polacos exiliados y llegó a dar clases en el *Collège de France*. En 1855, el gobierno francés lo envió en misión diplomática al Imperio otomano, donde enfermó y falleció.

En lo que se refiere a la trayectoria literaria de A. Mickiewicz, además de las ya nombradas, sus obras más relevantes son el ciclo de obras teatrales *La víspera de los antepasados* (en su edición original, *Dziady*), publicado por partes entre 1832 y 1860, y el poema épico *Pan Tadeusz* (1834).

Ya el título original del ciclo *La víspera de los antepasados* es signo de su inspiración popular belarusa: la palabra *dziady*, que podemos traducir como *abuelos* o *antepasados*, no es normativa en la lengua polaca; la forma correcta de este plural sería *dziadkowie*. Sin embargo, sí se utiliza en la lengua literaria belarusa. La obra, de hecho, está inspirada en una festividad tradicional eslava, equivalente al Día de Todos los Santos del catolicismo y celebrada en la misma fecha, que se conservaba entre los belarusos, pero no así en la comunidad polaca (donde había sido sustituida por la fiesta cristiana). Como dijo el propio A. Mickiewicz en su lección XVI en el *Collège de France*,

por la historia y la mitología sabemos que el culto a los espíritus era un componente importante de la religión eslava: hasta hoy se sigue invocando allí a los espíritus de los fallecidos, y de todas las fiestas eslavas, la más grande y la más ceremoniosa era la víspera de los antepasados (Mickiewicz 1840-44)⁴⁰.

⁴⁰ “Z historii i mitologii wiemy, że kult duchów stanowił ważną część religii słowiańskiej: po dziś dzień przyzywa się tam duchy zmarłych, a ze wszystkich świąt słowiańskich największym, najbardziej uroczystym było święto Dziadów”.

Sin embargo, sería erróneo pensar que la literatura belarusa decimonónica se basa únicamente en la tradición popular de sus gentes.

Si la literatura belarusa realmente hubiera crecido del folklore, no tendría los logros artísticos que consiguió en el siglo XIX, ya que habría estado aislada mucho tiempo de las ricas influencias de las literaturas rusa y polaca y no habría entrado en un proceso de desarrollo acelerado [Каваленка 1975, 17; Kavalenka]⁴¹.

Esto es cierto tanto para la literatura en lengua belarusa, como para aquellos autores que utilizaban temas belarusos escribiendo en lengua polaca. Así, *La víspera de los antepasados* de A. Mickiewicz es una obra extensa, compleja y fragmentaria: está compuesta de cuatro partes, publicadas, como decíamos anteriormente, entre 1823 y 1860, y cuyos lazos argumentales son, también, solamente parciales. Merece la pena, del mismo modo, mencionar su intertextualidad: “en su innovadora obra el poeta no rompió con la tradición. Al contrario, inició un diálogo con los grandes textos de la cultura europea: la Biblia, *La divina comedia* de Dante, *Fausto* de Goethe; Esquilo, Byron, Milton, Shakespeare...” [“w swym nowatorskim dziele poeta nie dokonał zerwania z tradycją, przeciwnie – podejmował dialog z wielkimi tekstami kultury europejskiej: z Biblią, Boską komedią Dantego, Faustem Goethego, z Ajschylosem, Byronem, Miltonem, Szekspirem...”] (Ratajczak 2009, 25). Consideramos, pues, que la relevancia histórica y literaria de este ciclo de A. Mickiewicz reside en la integración artística de los símbolos folklóricos belarusos relacionados con la festividad de la Víspera de los antepasados en el contexto de la literatura europea y, especialmente, las escuelas románticas existentes.

El poema épico *Pan Tadeusz*, publicado en París en 1834, es, por su parte, un regreso a los años de 1811 y 1812. El autor muestra una historia de amor entre un hombre y una mujer de familias nobles enfrentadas en el marco histórico de los comienzos de la ocupación rusa. Cabe destacar que el poema empieza con las palabras *Litwo, Ojczyzna moja!*, o, en castellano, *¡Lituania, Patria mía!* El poeta se refiere aquí al Gran Ducado de

⁴¹ “Калі б беларуская літаратура сапраўды вырастала з фальклору, яна не мела б і тых мастацкіх дасягненняў, якія здолела здабыць у XIX ст., бо надоўга была б адмежавана ад плёных уплываў рускай і польскай літаратур і не здолела б уступіць у працэс паскоранага развіцця”.

Lituania, parte integral de la Mancomunidad de Polonia-Lituania que contenía, entre otros, los territorios que hoy pertenecen a la actual Belarús.

Pan Tadeusz es un poema de extensión considerable, lleno de alusiones populares, de escenas de la vida diaria de los nobles (algunas, incluso, intensamente críticas) y del pueblo llano de la Belarús decimonónica, así como de declaraciones de amor a la patria. Como asegura T. Fedarcova, “uno de los temas principales del poema de A. Mickiewicz es el amor a la Patria... Las descripciones de la naturaleza y las digresiones líricas son lo mejor del poema” [“Адна з асноўных тэм паэмы А. Міцкевіча – тэма любові да Радзімы... Апісанне роднай прыроды, лірычныя адступленні з’яўляюцца лепшымі месцамі паэмы”] (Федарцова 2009, 91). Precisamente por este motivo, la tendencia etnográfico-popular y patriótica de *Pan Tadeusz* se inscribiría excelentemente en el género de la épica belarusa romántica y, en nuestra opinión, las descripciones de los parajes naturales de la patria de A. Mickiewicz y de la cotidianidad de la sociedad de la época es tan precisa en su descripción y tan central en la temática de la obra que podrían considerarse, incluso, muestras de un verdadero costumbrismo polono-belaruso, similar al que se ha asociado tradicionalmente a la literatura española e hispanoamericana.

Contemporáneo de A. Mickiewicz fue, precisamente, J. Barščeŭski, nacido en la década de 1790⁴² en una finca del pueblo Murahi, cerca de Pólatsk, al Noreste de la actual Belarús. El escritor que nos ocupa, al igual que J. Čačot y A. Mickiewicz, vio su producción literaria fuertemente influenciada por el folklore belaruso, el cual llegó también a recopilar a lo largo de su vida. Era también un hombre de gran cultura: estudió en el *collegium* jesuita de Pólatsk, trabajó en su región como profesor mientras recopilaba literatura popular y, posteriormente, en la década de 1820, se trasladó a San Petersburgo, donde encontró a la vanguardia de los literatos polacos y belarusos allí emigrados. Entonces conoció a A. Mickiewicz, que ayudó en ocasiones a J. Barščeŭski a redactar sus poemas, y al ucraniano T. Ševčenko. Así, en 1840 fundó, junto a otros miembros de aquella comunidad, el anuario literario *Niezabudka* (*Nomeolvides*) en polaco, foco de la edición literaria en esta lengua en la capital del Imperio ruso.

Se conservan de esta época ediciones de los poemas en belaruso *Дзеванька* (Muchachita) y *Гарэліца* (*Vodka*), así como las estilizaciones literarias de algunas

⁴² La fecha exacta de su nacimiento es desconocida. En versiones de diferentes biógrafos aparecen 1790, 1792 y 1796, siendo 1792 la más probable, de acuerdo con los datos del *collegium* jesuita donde cursó sus estudios.

canciones populares belarusas. Finalmente, entre 1844 y 1846, J. Barščeŭski publicó *El noble Zavalnia...* en cuatro tomos.

El trasfondo popular de *El noble Zavalnia* es más que evidente. El propio J. Barščeŭski, en la introducción al primer relato de la colección, apunta: “puede que no todos los lectores entiendan la lengua belarusa; por eso he decidido escribir estas historias regionales, que he oído de boca del pueblo, en traducción literal al polaco en la medida de lo posible” [“nie wszystkim czytelnikom może być zrozumiały białoruski język, a więc te gminne opowiadania, które słyszałem z ust ludu, postanowiłem ile mogąc w dosłowném tłumaczeniu napisać po polsku”] (Barszczewski⁴³ 2012 174).⁴⁴ Esta nota es, en cierto modo, toda una declaración de intenciones literarias: en primer lugar, el autor utiliza el nombre *lengua belarusa* (en el polaco original, *białoruski język*), en concordancia al topónimo *Belarús* (*Białoruś* en polaco) del título de la obra. La patria de J. Barščeŭski, que aparece reivindicada en su folklore y realzada al más puro estilo romántico a lo largo de *El noble Zavalnia...* ya no es la lejana y perdida Lituania de A. Mickiewicz y los filómatas ni, mucho menos, Polonia (pese a que el escritor utiliza la lengua polaca), sino Belarús. En segundo lugar, el narrador utiliza una variante de la técnica del manuscrito encontrado: los textos que se dispone a relatar son, supuestamente, leyendas populares, sin autor conocido, creadas y modificadas por el pueblo belaruso a lo largo de la historia. Este método permite a J. Barščeŭski basar los símbolos literarios que va a utilizar en su libro en el folklore belaruso. Y es que

la idea nacional expresada en *El noble Zavalnia* de forma literaria influyó en la creación del mito belaruso con sus verdades fundamentales del ser nacional. Con ayuda de un sistema de imágenes y símbolos se expresa una idea principal: Belarús es un país con su propia historia... cuya población es un pueblo aparte que puede y debe vivir sin dictados de sus vecinos, vivir de acuerdo con las leyes y tradiciones de sus antepasados (Хаўстовіч 2012b, 134; Chaustowicz)⁴⁵.

⁴³ Si bien en el cuerpo de nuestra tesis utilizamos la versión belarusa de la transliteración del apellido “Barščeŭski”, en la edición polaca original de *El noble Zavalnia...* aparece la versión polaca del apellido del autor, “Barszczewski”, la cual se conservará en aquellos fragmentos citados a partir de dicha edición.

⁴⁴ Los fragmentos de *El noble Zavalnia, o Belarús en relatos fantásticos* que aparecen en esta investigación se citan en traducción de la autora de acuerdo con el texto original polaco tal y como aparece en la edición *Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*. Komp. Mikołaj Chaustowicz. Warszawa: Katedra Białorutenistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.

⁴⁵ “Выказаная ў Шляхціцы Завальні ў мастацкай форме беларуская нацыянальная ідэя паўплывала на стварэнне беларускага міфа з яго фундаментальнымі ісцінамі нацыянальнага быцця. Пры

J. Barščeŭski, por lo tanto, crea en su *El noble Zavalnia...* una obra narrativa gótica de calidad; un detallado retrato etnográfico y folklórico de la vida en tierras belarusas en el siglo XIX, en el que abundan, al igual que en el poema épico *Pan Tadeusz* de A. Mickiewicz, las descripciones del día a día de nobles, siervos y criados, de los habitantes de pueblos y espacios urbanos; destacan los fragmentos paisajísticos centrados en los alrededores de la casa del noble Zavalnia, situada en la región natal del escritor: se describe el lago Nieščarda, los caminos, los parajes que rodean el hogar del personaje titular. Lo que es más importante, con la ayuda de un elaborado aparato simbólico basado en la literatura popular belarusa, J. Barščeŭski logra expresar también una idea nacional belarusa opuesta a las políticas coloniales del Imperio ruso; ensalza la riqueza histórica y cultural de su patria, Belarús, y acentúa su potencial mirando al futuro. En nuestra opinión, es, precisamente, la maestría literaria de este nivel metafórico y alegórico, la que hace de *El noble Zavalnia* una obra clave en el nacimiento y desarrollo de la llamada Nueva Literatura Belarusa, que culminará con la obra de la generación de *Naša Niva* en las primeras dos décadas del siglo XX.

De este modo, la obra de J. Barščeŭski, pese a estar escrita en lengua polaca, referencia en numerosas ocasiones la lengua belarusa (llegando a usarla, en transcripción polonizada, en su libro en el diálogo entre los criados del noble Zavalnia), y eleva los temas de la historia y la nación belarusa, ya no lituana, a un nivel que nunca antes habían alcanzado. Por ello se convierte en una de las más relevantes influencias en la literatura de la segunda mitad del siglo XIX, representada por autores como Vincent Dunin-Marcinkievič (1808-84) o Francišak Bahuševič (1840-1900), escrita ya en lengua belarusa y con mayor vehemencia nacionalista.

Nuestro análisis histórico-comparativo de varias de las escuelas románticas de Europa Oriental (concretamente la rusa, la polaca, la ucraniana y la belarusa), confirma la presencia en ellas de rasgos que consideramos propios del romanticismo a nivel general y de las tendencias románticas de periferia. Así, T. Fedarcova había determinado las principales características del romanticismo belaruso, entre las cuales, según su estudio, se encuentran “la sacralización de la Patria; la fascinación por el pasado; la lírica intimista,

дапамозе сістэмы вобразаў-сімвалаў выказваецца асноўная думка: Беларусь – гэта край, які мае сваю гісторыю... насельніцтва якога – асобны народ, які можа і павінен жыць без дыктату з боку суседзяў, жыць паводле законаў ды традыцый сваіх продкаў”.

que no había perdido su relación con la poesía sentimentalista; el misticismo y las referencias activas a la mitología, y el uso constante del folklore” [“сакралізацыя Айчыны; захапленне мінуўшчынай; інтымная лірычнасць, якая не страціла сувязі з сентыментальнай паэзіяй; містыка і актыўныя звароты да міфалогіі; пастаянны зварот да фальклору”] (Федарцова 2009, 56; Fedarcova). Hemos de puntualizar que la fascinación por el pasado a la que hace referencia la filóloga no se refiere tanto al pasado medieval, que gozaba de gran popularidad en las escuelas románticas centrales (como es el caso de la prosa de V. Hugo o la novela gótica inglesa y alemana en sus orígenes), sino a un pasado cercano, asociado en Belarús (al igual que en Polonia) a la época inmediatamente anterior a la ocupación rusa. Además, debemos añadir a esta serie de características la tendencia costumbrista del romanticismo belaruso analizada previamente en este capítulo.

Al mismo tiempo, si ampliamos nuestra definición a los romanticismos de Polonia, Ucrania y Rusia, hemos de incluir la aparición de la figura del gran bardo, o poeta profeta, personalizada en figuras como la de A. Mickiewicz en lengua polaca, T. Ševčenko en ucraniano, o A. Pushkin en el caso de la escuela romántica rusa. Esta idea, pese a que no goza de la misma relevancia en la literatura escrita en belaruso, es una mezcla entre la idea alemana del genio romántico y la exaltación eslava de la lengua vernácula y la cultura popular, muy presente en Belarús a partir de J. Barščeŭski y hasta las primeras décadas del siglo XX. Del mismo modo se da, sobre todo, en Ucrania, una tendencia de apego especial a la lengua del pueblo. En Polonia esta idea cristaliza en la defensa de la lengua nacional como signo de identidad en un país dividido por tres imperios ocupantes, mientras que en Rusia se observa un paso similar que comienza en el siglo XVIII, con las reformas del filólogo Mijaíl Lomonósov (1711-65).

En Belarús, como venimos indicando, la entrada plena de la lengua vernácula en la literatura se da en la segunda mitad del siglo XIX, pero abundan, como veníamos indicando, las escenas costumbristas de la sociedad belarusa en autores como A. Mickiewicz o J. Barščeŭski. Esta tendencia se sigue desarrollando en la literatura belarusa decimonónica, como se observa, por ejemplo, en el teatro social de V. Dunin-Marcinkievič, gran crítico de la pequeña nobleza y burguesía. A grandes rasgos, los romanticismos periféricos eslavos son más breves e intensos que las manifestaciones de este movimiento en las escuelas centrales; están más concentrados en los temas nacionales y populares que éstos y, salvo en el caso del romanticismo ruso, que es

precedido por el sentimentalismo como movimiento independiente, carecen de una escuela literaria introductoria (prerromántica) y son producto de un cambio estético radical provocado por los rápidos y trágicos cambios sociopolíticos de la zona. Cabe destacar, asimismo, la tendencia de los autores románticos rusos a la imitación de las escuelas románticas centrales europeas, sobre todo, de la francesa, mucho menos presente en Polonia, Ucrania o Belarús.

Las escuelas románticas de la Península Ibérica también tienen un desarrollo tardío. De este modo, al igual que los romanticismos centrales están ligados históricamente a la Revolución francesa de 1789, el romanticismo portugués, por ejemplo,

se asocia normalmente a la revolución liberal de 1834. Esta revolución representa un corte con la tradición... Era necesario crear una nueva literatura con nuevas formas y nuevos temas, para una nueva sociedad, aunque los románticos de la primera generación estaban muy ligados a los árcades⁴⁶ (Moisés 2008, 103)⁴⁷.

El iniciador del primer movimiento romántico portugués fue João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett, conocido en el mundo literario como Almeida Garrett. Obligado a exiliarse por sus tendencias liberales, entró en contacto con el romanticismo en Inglaterra y, posteriormente, en Francia. Almeida Garret comenzó a pensar en el exilio en

la historia y tradiciones de Portugal. Influenciado por el movimiento romántico... E identificándolo con el patriotismo, y considerándolo como un nacionalismo literario, vio

⁴⁶ En literatura portuguesa, se conoce como arcadismo el movimiento poético inmediatamente anterior al romanticismo, llamado en otros países neoclasicismo o sentimentalismo.

⁴⁷ “Normalmente é associado à revolução liberal de 1834. Essa revolução representa um corte com a tradição... Era necessário criar uma nova literatura, com novas formas e novos temas, para uma nova sociedade, uma vez que os românticos da primeira geração ainda estavam muito ligados aos árcades”.

en una de las figuras más gloriosas del pasado de su país, Luís de Camões⁴⁸, un personaje que había pasado por experiencias decepcionantes similares (Parker 1955, 18)⁴⁹.

El poema épico en verso libre *Camões*, publicado por Almeida Garrett en 1825, se convierte en la primera obra de corte romántico en lengua portuguesa. El poeta portugués Luís de Camões aparece en él como un “héroe byroniano” [“herói byroniano”] (Moisés 2008, 104) en el marco del pasado lejano y glorioso de Portugal, al estilo del medievalismo tan extendido en las escuelas románticas centrales. Esta exaltación del pasado lejano continúa siendo relevante en obras como *Dona Branca* (1926), de temas históricos. El romanticismo portugués surge, pues, de la mano de Almeida Garrett, y bajo la fuerte influencia de su equivalente inglés. Sin embargo, el literato recurre también a temas patrióticos actuales y, en su poesía, a las formas folklóricas y arcaicas: destaca su espontaneidad y su simplicidad, “por su proximidad con la poesía popular o las cantigas medievales. La libertad métrica, el vocabulario coloquial, el ritmo y la puntuación son señas de identidad de su obra” [“pela proximidade com a poesia popular ou das cantigas medievais. A liberdade métrica, o vocabulário corrente, o ritmo e a pontuação são marcas de sua obra”] (ibídem). En el teatro, Almeida Garret se concentró en la creación de un drama nacional dentro de la sobriedad y sencillez de la dramaturgia clasicista.

Muy digna de mención es también la figura de Alexandre Herculano (1810-77), revolucionario, historiador y literato que, según la *Encyclopaedia Britannica*, fue, junto con Almeida Garret, uno de los escritores a quienes se atribuye haber introducido el romanticismo en la literatura portuguesa. Gran teórico del romanticismo, escribió novelas al estilo de Walter Scott, tales como *Eurico, o presbítero* (*Eurico, el presbítero*), de 1844, ambientada en la era visigoda de la historia portuguesa (*Encyclopaedia Britannica*, Alexandre Herculano).

Si bien en la literatura portuguesa el movimiento romántico surgió en el exilio, apoyándose en la génesis de la revolución liberal que triunfó en el país en 1834, las circunstancias en las que las ideas románticas empiezan a desarrollarse en España son

⁴⁸ Poeta en lengua portuguesa del s. XVI, afamado especialmente por sus sonetos prebarrocos.

⁴⁹ “Portugal’s history and traditions. Influenced by the romantic movement... and identifying it with patriotism and looking upon it as literary nationalism, he saw in one of the greatest figures of his country’s past, Luis de Camões, a personage who had gone through similar disillusioning experiences”.

muy distintas. Las escuelas románticas centrales (la alemana, la inglesa y la francesa) se desarrollan en el marco histórico de la Revolución Francesa: las nuevas concepciones estéticas e ideológicas del romanticismo aparecen en sociedades relativamente democratizadas, que habían adoptado previamente unos ideales ilustrados con los que deseaban romper tras los cambios políticos y sociales que habían agitado sus cimientos. En territorio portugués, asimismo, la literatura romántica se asienta tras otra revolución liberal. Sin embargo, en España, el romanticismo choca con un país más conservador, cuya política está aun profundamente influenciada por el Antiguo Régimen; esto se traduce en un romanticismo tardío y de corte más conservador que los de las escuelas centrales.

Uno de los primeros focos del romanticismo español surge en Andalucía, donde el publicista Juan Nicolás Böhl de Faber (1770-1836) publica, a partir de 1818, artículos en favor del teatro del Siglo de Oro español, rechazado por la burguesía liberal neoclásica, y especialmente de Pedro Calderón de la Barca. J. N. Böhr de Faber, que había asimilado la estética de los hermanos Schlegel, “identificaba el romanticismo con el tradicionalismo y la reacción política” [“identified Romanticism with traditionalism and political reaction”] (King 1962, 7). Por otro lado, en Barcelona se publicó en el invierno de 1823 a 1824 el periódico semanal *El Europeo*, donde se defendía “la nueva estética... contra el estándar universal abstracto del neoclasicismo, en favor de la representación de la pasión y las particularidades psicológicas, y algo de relativismo histórico en la moral y el arte” [“the new aesthetics... against the abstract universal standard of neo-classicism, for the representation of passion and psychological particularity, and for a limited historical relativism in moral and aesthetic values”] (Kirkpatrick 1988, 263). Paralelamente, los futuros autores románticos españoles se forman en el exilio, al igual que había ocurrido en Portugal con Almeida Garrett. Así, Ángel de Saavedra, el futuro III Duque de Rivas, escribió en París su poema narrativo *El moro expósito* (1834), de estética medievalista, y su obra teatral *Don Álvaro, o la fuerza del sino* (1835), de forma y contenido románticos, en oposición al drama neoclásico. También destaca la figura de Antonio Alcalá Galiano (1789-1865), profesor de literatura en la Universidad de Londres cuya “concepción del romanticismo se vio fuertemente influenciada por Wordsworth y Coleridge” [“[Alcalá’s] conception of Romanticism, strongly influenced by Wordsworth and Coleridge”] (ibídem). La escuela romántica española se desarrolla, pues, en una vertiente más

conservadora dentro de la Península Ibérica, y en variantes más cercanas a los romanticismos centrales en la obra de los autores exiliados.

Uno de los géneros de mayor popularidad de la escuela romántica española es el costumbrismo literario, que se desarrolla no sólo en la poesía, la prosa y el teatro, sino también en el ámbito periodístico y de crónicas a partir del segundo tercio del siglo XIX.

Se considera iniciador de la literatura de costumbres a Ramón de Mesonero Romanos (1803-82), quien, en el prólogo al primer tomo de su *Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un curioso parlante* (1835) afirma que los escritores más destacados internacionalmente

han diseñado en todas épocas aquellos cuadros animados que forman el movimiento de la sociedad, y haciendo resaltar cuidadosamente en ellos los rasgos característicos de los vicios o las ridiculeces humanas, y que en cada país toman matices tan varios y caprichosos, sirvieron también para castigar venialmente los desórdenes morales por su oportuno contraste con la virtud y la filosofía (Mesonero Romanos 1835).

Se adhiere también a este movimiento la novelista Cecilia Böhl de Faber, hija de Juan Nicolás Böhl de Faber (1796-1877), que publica sus novelas bajo el pseudónimo de Fernán Caballero e, irónicamente, se encuentra entre los mayores detractores teóricos del sentimentalismo literario, tan propio de las corrientes prerrománticas y románticas centrales. De hecho, en el segundo tomo de su novela *La gaviota* (1856), Fernán Caballero pone en boca de Rafael, un personaje secundario, las siguientes palabras:

No hay género que menos convenga a la índole española, que el llorón. El sentimentalismo es tan opuesto a nuestro carácter, como la jerga sentimental al habla de Castilla... Hay dos géneros, que a mi corto entender, nos convienen: la novela histórica, que dejaremos a los escritores sabios, y la novela de costumbres, que es justamente la que nos peta a los medias cucharas, como nosotros... Es la novela por excelencia... útil y agradable. Cada nación debería escribirse las suyas. Escritas con exactitud, y con verdadero espíritu de observación, ayudarían mucho para el estudio de la humanidad, de la historia, de la moral práctica, para el conocimiento de las localidades y de las épocas [Fernán Caballero 1856, 66].

No es desdeñable la contribución de C. Böhr de Faber al campo del estudio del folklóre en España: la escritora publicó antologías de literatura popular como *Cuentos y poesías populares andaluces* (1859) o *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares* (1877). En sus obras literarias, caracterizadas por su estilo sencillo y, a menudo, coloquial, insertaba cuentos y otras pequeñas formas de inspiración popular.

Uno de los más destacados escritores del costumbrismo español en su variante más periodística es, sin duda Mariano José de Larra (1809-37), el cual construyó sus *Artículos de costumbres* (publicados a lo largo de su carrera periodística) sobre un humor sarcástico y pesimista que, para él, “no solo era importante, sino también estratégico. Era una maniobra táctica en momentos de inquietud nacional” “[Humor] was not only important, it was strategic. It was a tactical maneuver in these moments of national distress”] (Schurlknight 2011, 45). M. J. de Larra, de formación clásica, comenzó a exhibir en su crónica periodística rasgos románticos hacia el final de su vida:

el relato llega a prefigurar rasgos relevantes de la trágica visión del mundo del Larra de los últimos meses, con el dialéctico desdoblamiento del *yo* y el *otro* o la vivencia, tan específicamente romántica, de la nostalgia infinita, además de aludir expresamente al motivo romántico — interpretado por algunos larristas en clave autobiográfica— de la inautenticidad del amor matrimonial (Romero Tobar 1994, 438).

El propio periodista se convierte, finalmente, en una de las leyendas trágicas y símbolos del romanticismo español al suicidarse en 1837.

Pese al relativo conservadurismo de la escuela romántica española, también se desarrolló en su generación más temprana la poesía. Así, José de Espronceda (1808-1842), hoy considerado el poeta más relevante del primer romanticismo español, introdujo en sus poemas narrativos elementos fantásticos y legendarios. Los más notables ejemplos de esta innovación son *El estudiante de Salamanca* (1840), basada en la leyenda medieval sevillana del seductor Don Juan Tenorio, y, especialmente, *El diablo mundo* (1841). Esta segunda obra presenta un alto nivel de intertextualidad, anunciada ya en el prólogo de la edición original, que escribió Antonio Ros de Olano:

Shakespeare presintió sin duda que el drama, sin las cortapisas de las bambalinas y de los bastidores, llegaría a producir el poema dramático, que la mayor ilustración y la filosofía aceptarían como la fórmula más adelantada en los siglos venideros. Así es que Göethe ha cultivado este género después en el *Fausto* y Byron lo impulsó a la perfección en el *Manfredo* (Espronceda 1841, iii).

También dio preferencia J. de Espronceda a personajes líricos de clases sociales bajas y marginadas en obras como *La canción del pirata* (1835), *El reo de muerte* o *El mendigo* (ambas publicadas en 1840); consolidó, pues, la figura del antihéroe en la poesía romántica española.

Durante la segunda mitad del siglo XIX se desarrollan en la Península Ibérica tendencias románticas y postrománticas de gran interés literario. En primer lugar, en Portugal se desarrolla el llamado *Ultrarromantismo*, que poseía una cierta similitud estética al romanticismo oscuro norteamericano (cuyo máximo exponente fue Edgar Allan Poe) y la literatura gótica inglesa y alemana. Con representantes como Camilo Castelo Branco o António Augusto Soares de Passos, el nuevo movimiento romántico portugués se caracteriza por “dar preferencia a temas sentimentales.... [y] eróticos... el gusto por las imágenes tétricas y funéreas; la presencia de paisajes e imágenes rurales idílicas; y el exotismo” (Fernández García 2013, 194). Este romanticismo oscuro y exacerbado, que se exporta, igualmente, a la literatura brasileña, es el último paso hacia el realismo portugués.

En lo que concierne a España, no solo se desarrolla un movimiento postromántico en lengua castellana (dentro del cual se encuadra, precisamente, G. A. Bécquer), sino que también aparecen escuelas afines, paralelamente, en las letras gallegas y catalanas. Así, en Galicia comienza la época del *rexurdimento*, escuela principalmente poética que reivindica la riqueza lingüística, literaria y cultural de la provincia frente a las culturas dominantes tanto en Castilla como en Europa. La primera obra del siglo XIX escrita íntegramente en gallego es *Cantares gallegos* (1863) de Rosalía de Castro (1837-85), cuya idea principal “consiste en glosar, con propia mano, dichos y cantares populares” (Tarrío Varela 1985, 10); es decir, la concepción del libro está basada en la literatura popular gallega, que R. de Castro utiliza como inspiración literaria. Sin embargo, la meta

de la autora no se limita a recuperar el folklore gallego. Como escribe la propia poetisa en el prólogo de su antología,

cantos, lágrimas, quejas, suspiros, tardes, romerías, paisajes, valles, pinares, soledades, riberas, costumbres, todo aquello... digno de ser cantado... todo esto me atreví a cantar en este humilde libro para decir, aunque sea una vez y torpemente, a los que sin razón ni conocimiento alguno nos desprecian, que nuestra tierra es digna de alabanzas, y que nuestra lengua no es aquella que bastardean y chapurran torpemente en las más ilustradas provincias con una risa de mofa que, a decir verdad (por más que esta sea dura), demuestra la más crasa ignorancia y la más imperdonable injusticia que puede hacer una provincia a otra (Castro 1863, 4)⁵⁰.

Pese a los errores gramaticales y ortográficos que reconoce R. de Castro en este mismo texto, la autora recupera la lírica del pueblo gallego, reivindica la dignidad de su tierra y su lengua y la reafirma ante las demás provincias de España, que la habían menospreciado anteriormente. Estas ideas de dignidad nacional son propias del romanticismo como movimiento y, ligadas a la reclamación de las lenguas vernáculas, cobra especial relevancia entre los autores románticos de periferia, tal y como veíamos en los casos de los romanticismos ucraniano y belaruso.

No es, pues, de extrañar, que en tierras catalanas surgiera un movimiento romántico y nacionalista afín al gallego bajo el nombre de *renaixença*, cuyo iniciador fue el poeta Bonaventura Carles Aribau (1798-1862) con *Oda a la Pàtria* (*Oda a la Patria*, 1833) Es interesante mencionar que, si bien los autores del *rexurdimento* gallego recurren, en primer lugar, a temas de la literatura popular de Galicia, sus homólogos catalanes, como “Bonaventura Carles Aribau, Joaquim Rubió i Ors⁵¹, Jacint Verdaguer⁵² y Àngel

⁵⁰ “Cantos, bágoas, queixas, sospiros, sérans, romerías, paisaxes, devesas, pinares, soidades, ribeiras, costumes, todo aquilo, en fin, que pola súa forma e colorido é dino de ser cantado, todo o que tuvo un eco, unha voz, un runxido por leve que fose, con tal que chegase a conmoverme, todo esto me atrevín a cantar neste homilde libro pra desir unha vez siquera i anque sea torpemente, ós que sin razón nin coñecemento algún nos desprezan, que a nosa terra é dina de alabanzas, e que a nosa lingua non é aquela que bastardean e champurran torpemente nas máis ilustradísimas provincias cunha risa de mofa que, a desir verdade (por máis que ésta sea dura), demostra a iñorancia máis crasa i a máis imperdoable inxusticia que pode facer unha provincia a outra provincia”.

⁵¹ 1818-99.

⁵² 1845-1902.

Guimerà⁵³ recurren al pasado medieval en su intento romántico-historicista de exaltación patriótica” (Dupláu 2012, 415). Los objetivos de los autores catalanes pertenecientes a la *renaixença*, influenciados, como habíamos explicado con anterioridad, por las ideas románticas publicadas en el semanario *El Europeo*, eran tanto reivindicar la lengua, cultura e identidad nacional de los catalanes como “el buen resultado de ciertas estrategias de artistas e intelectuales para ubicarse en unas dinámicas sociales nuevas: las del estado liberal en construcción, las del capitalismo industrial, las del nuevo orden urbano” [“el resultat feliç de certes estratègies d’artistes i intel·lectuals per ubicar-se en unes dinàmiques socials noves: les de l’estat liberal en construcció, les del capitalisme industrial, les del nou ordre urbà”] (Domingo 2009, 219). Es decir, estos escritores son conscientes de los cambios estéticos y culturales que se acercan con el final del siglo XIX y desean adaptar su literatura a esta nueva realidad a la vez que logran elevar su lengua vernácula al nivel de lengua literaria y de prestigio.

La figura de G. A. Bécquer es, prácticamente, una síntesis de las tendencias románticas anteriores. El literato sevillano se considera hoy unánimemente uno de los poetas más destacados en lengua española, pero G. A. Bécquer no se detuvo en la creación lírica, sino que trabajó también en el ámbito de la prosa literaria y periodística e, incluso, en el teatro y la zarzuela. De este modo, como afirma Soraya Sádaba,

Todo su mundo estará regido por un sinnúmero de oposiciones. Desde su postura política conservadora salpicada de ideas progresistas y filantrópicas, hasta la alternancia de periodos de máxima actividad y sabia pereza, pasando por un gusto musical que fluctúa entre la ópera y las seguidillas flamencas. De todo esto serán fieles testigos no sólo sus rimas y leyendas, sino también sus creaciones periodísticas o proyectos como la *Historia de los templos de España*. Todos sus escritos dan muestra de un universo personal dividido entre el sueño y la razón, la mujer ideal y la mujer carnal, la idea y la palabra, la aristocracia y el pueblo, el sentimiento y la inteligencia... (Sádaba, Bécquer: la poesía hecha palabra).

Las *Rimas* de G. A. Bécquer, recopiladas después de la muerte del escritor, alternan en su temática el amor sentimentalista, carnal y platónico (*Yo soy ardiente, yo*

⁵³ 1845-1924.

soy morena / yo soy el símbolo de la pasión [Bécquer 2001, 9]⁵⁴); las imágenes góticas y fúnebres (*Dios mío, ¡qué solos / se quedan los muertos!* [ídem 28]); y verdaderos cantos filosóficos a la poesía y el sentido de la vida (*Yo sé un himno gigante y extraño* [ídem 4]). Su prosa, la vertiente artística del escritor que nos ocupa en esta investigación, está íntimamente relacionada con la labor periodística que G. A. Bécquer desempeñó en *El contemporáneo* desde 1860. En él se publicaron por primera vez muchas de sus leyendas más célebres, así como su obra *Desde mi celda*, compuesta por misivas enviadas por el literato a la redacción del periódico durante una estancia en el Monasterio de Veruela.

En las *Leyendas* y las cartas que componen *Desde mi celda*, obras que analizaremos en detalle en el capítulo segundo del presente trabajo, el literato desarrolla el género del relato en forma de leyenda y la crónica periodístico-literaria, escribe para un público amplio sin detrimento de la calidad artística de su obra. En la introducción a su edición de las *Leyendas* becquerianas, Francisco López Estrada explica que el romántico sevillano “escribió ampliamente sobre un asunto para el que se sentía llamado: la interpretación poética del pasado (monumentos, costumbres, tipos, cuestiones que hoy llamamos folklóricas, o sea, tradiciones) y su testimonio aún vivo entonces en el presente” (López Estrada 2010, 20). Es decir, G. A. Bécquer une en su producción prosística las tendencias postrománticas dominantes en la Península Ibérica, es decir, la tendencia al horror y el gótico, el interés por el pasado histórico y sus valores, el costumbrismo y la reivindicación de la cultura popular y el folklore, con las particularidades de la profesión periodística y, particularmente, el género de la crónica que tan brillantemente había desarrollado M. J. de Larra.

En resumen, el desarrollo de las escuelas románticas de la Península Ibérica consta, al igual que en el frente eslavo, de particularidades nada despreciables: así, tanto la escuela romántica portuguesa como la española comienzan en el exilio, bajo la influencia de literatos formados en Inglaterra, en el caso del portugués Almeida Garrett o el español A. Alcalá Galiano, en Alemania, como la novelista española Fernán Caballero, y Francia, como es el caso del duque de Rivas. Así, podría decirse que el romanticismo comienza en España y Portugal en las décadas de 1820 y 1830 como una escuela de imitación que, sin embargo, pronto se tiñe de matices nacionales.

⁵⁴ Las rimas de G. A. Bécquer se citan según la edición digital <http://www.galeon.com/librosimas/becquer.pdf>

Tanto en Portugal como en España aparecen los temas históricos y los elementos simbólicos y estéticos prestados de la literatura popular: Almeida Garret recurre a la sencillez lingüística y al sentimentalismo de las antiguas cantigas, escribe poemas narrativos sobre figuras del pasado medieval; mientras tanto, el novelista A. Herculano plasma el pasado gótico de Portugal en novelas al estilo de W. Scott. En España, las tendencias costumbristas cobran protagonismo, y aparecen escenas de la vida cotidiana de pueblos y ciudades, detalladas descripciones de los parajes y tradiciones españoles, como se ve, desde los más variados puntos de vista, en la obra de literatos como R. de Mesonero Romanos, Fernán Caballero o M. J. de Larra.

Durante la segunda mitad del siglo XIX surgen en Galicia y Cataluña movimientos románticos plenamente nacionalistas, que reivindican la importancia de las lenguas vernáculas y tradiciones de dichas regiones. La figura más destacada de estas escuelas es, sin duda, R. de Castro, llamada por Fernán Caballero *ruiseñor de Galicia*. Las escuelas románticas de la Península Ibérica toman, además, un giro oscuro, de tendencias góticas, encabezado por los poetas ultrarrománticos portugueses y autores como el propio G. A. Bécquer en lengua española.

Como hemos podido comprobar, existen rasgos comunes a las escuelas románticas periféricas de la Península Ibérica y de Europa del Este, concretamente:

1. El exilio literario y su influencia en los autores románticos de periferia. Buenos ejemplos de ello son las estancias de A. Mickiewicz en Rusia y París, sus viajes por Europa, así como la etapa en San Petersburgo de J. Barščeŭski en las escuelas eslavas, así como los casos de Almeida Garrett, el duque de Rivas y Fernán Caballero, autores románticos de las escuelas ibéricas. También podemos considerar el exilio interior de G. A. Bécquer: sus períodos de internamiento en el monasterio de Veruela debido a la tuberculosis que lo afectaba.
2. La reivindicación de las lenguas vernáculas, el ensalzamiento de la cultura popular y la literatura oral (folklore) de los pueblos de la periferia europea. Esta tendencia se desarrolla tanto en el frente lingüístico (los casos más destacados son los de la escuela ucraniana, la gallega y la catalana) como en el puramente cultural, como se da en el romanticismo belaruso, el español (concretamente, el andaluz) y el portugués, en los que la literatura popular se utiliza como base simbólica de la literatura culta.

3. El costumbrismo literario. Claramente definido en las literaturas en lengua española, se da también de forma muy clara en la literatura belarusa (tanto en lengua belarusa como en polaco) y, en menor medida, en la ucraniana.
4. La imitación inicial de los romanticismos centrales. Las escuelas en las que más marcado aparece este rasgo son, como se ha explicado con anterioridad, la portuguesa y la rusa.
5. La aparición tardía y la relativa brevedad de los romanticismos periféricos con respecto a sus homólogos centrales. Este fenómeno se ha explicado individualmente para cada escuela romántica analizada; las razones principales se encuentran, generalmente, en las circunstancias sociales e históricas de los países periféricos, alejados, bien geográficamente, bien por su situación cultural y política, de los focos revolucionarios liberales de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX (sobre todo, de los efectos de la Revolución Francesa de 1789).

Estas particularidades son, como demuestra nuestro análisis, las señas de identidad principales de los romanticismos periféricos europeos, en cuyos contextos se desarrolla la producción literaria de los autores que nos ocupan: el belaruso J. Barščeŭski y el andaluz G. A. Bécquer. En los siguientes apartados de esta investigación nos centraremos en la recuperación y el uso culto de la literatura popular en la producción artística de las diferentes escuelas románticas y, a continuación, esclareceremos el papel de lo folklórico en el aparato simbólico de la narrativa de ambos autores.

1. 3. El estudio de la literatura popular en la Europa romántica

Como hemos indicado con anterioridad, el estudio del folklore en el siglo XIX se convirtió tanto en impulsor como, posteriormente, en efecto del desarrollo de las escuelas románticas europeas. Las investigaciones y recopilaciones sistematizadas de literatura popular en el continente europeo

estaban, desde el principio, asociadas a los movimientos nacionalistas románticos en los que celosos patriotas-científicos analizaban el inventario del folklore no solo para ver cómo había vivido la gente en el pasado... sino principalmente para descubrir modelos “históricos” sobre los cuales reconstruir el presente y formar el futuro (Wilson 1973, 819)⁵⁵.

La postura filosófica de los primeros románticos alemanes otorgaba a la literatura popular connotaciones de sacralidad: F. Schelling, por ejemplo, “articuló un ideal de ‘nueva mitología’, en otras palabras, un sistema de símbolos naturales y narrativos que darían la base a una vida estética, religiosa y pública unificada” [“articulated an ideal of a “new mythology,” in other words a system of natural symbols and narratives that would provide the basis for a unified aesthetic, religious and public life”] (Williamson 1992, 23)⁵⁶. De este modo, la recopilación de obras folklóricas de la llamada “escuela mitológica” se apoya en la idealización romántica de las mismas: el estudio de lo popular había de servir como punto de partida en la creación de una filosofía, unos principios estéticos y, en cierto modo, una espiritualidad completamente nueva, alejada de las doctrinas de la Ilustración y el Neoclasicismo, para adaptarse a un mundo posterior a la Revolución Francesa de 1789 y a una Alemania más puramente nacional, con una mitología basada en la historia y la experiencia de su pueblo en particular.

⁵⁵ “they were from the beginning intimately associated with emergent romantic nationalistic movements in which zealous scholar-patriots searched the folklore record of the past not just to see how people had lived in by-gone days-the principal interest of the antiquarians-but primarily to discover “historical” models on which to reshape the present and build the future”.

⁵⁶

Hemos de destacar la contribución que realizaron los hermanos Wilhelm y Jacob Grimm al estudio de la literatura popular en la Alemania decimonónica. En su antología *Kinder- und Hausmärchen* (traducida al español como *Cuentos de la infancia y el hogar*), los hermanos Grimm introducen una metodología pragmática y sistematizada en sus estudios de la literatura popular, basados en su entendimiento del concepto de autenticidad, más temático que lingüístico. Así,

el prefacio y las notas comparativas de los *KHM* [*Cuentos de la infancia y el hogar*] fueron una innovación absoluta en la publicación de ‘simples cuentos populares’. El énfasis de los hermanos en las distinciones genéricas llevó a las obras de Wilhelm sobre las leyendas heroicas y poemas épicos, y a las de Jacob sobre antigüedades del derecho germánico y mitología, y a sus obras conjuntas sobre leyendas. En breve, veían categorías donde sus predecesores preferían ver un tesoro con piezas individuales cuyo brillo ensalzaba el valor del conjunto (Bendix 2009, 50)⁵⁷.

Esta colección de cuentos populares tuvo un gran impacto en Europa: “pronto se convirtieron en sujeto de investigación de narrativa folklórica” [“they soon became the subject of folktale research”] (Dorson 1972, 54) y generaron una ola de investigaciones y recopilaciones sistematizadas de narraciones populares en distintos países durante todo el siglo XIX. El papel de los hermanos Grimm fue, por lo tanto, crucial en el establecimiento del estudio de la literatura popular en la filología moderna, ya que, gracias a su metodología, las humanidades adquirieron un cariz más científico, similar al de las ciencias naturales. Por otro lado, como hemos comprobado en los ejemplos de J. W. von Goethe, A. Mickiewicz y, por supuesto J. Barščeŭski y G. A. Bécquer analizados en los apartados previos, precisamente la forma leyenda sobre la que trabajaron los hermanos Grimm tuvo una influencia especialmente destacable en el desarrollo de la prosa romántica y gótica frente a otras formas narrativas populares como el cuento o, incluso, la balada. En el capítulo segundo de nuestra investigación analizaremos esta relación entre las leyendas y la prosa literaria decimonónica con mayor detalle.

⁵⁷ “The preface and comparative notes in the *KHM* were a complete novelty in the publication of “simple folktales.” The brothers’ emphasis on generic distinctions led to Wilhelm’s work on heroic legends and epic poems, Jacob’s work on legal antiquities and mythology, and their joint work on legends. In short, they saw categories where their precursors and contemporaries preferred seeing a treasure with individual pieces whose glitter enhanced the value of the whole”.

La propia palabra “folklore”, sin embargo, tiene su origen en Inglaterra. El primero en utilizarla fue William Thoms, quien escribió sobre la literatura popular usando el término *Folk-Lore* en un artículo homónimo publicado en el volumen de 1846 de la revista *The Athenaeum*:

sus páginas, a menudo, han dado muestras del interés que se toman ustedes por lo que en Inglaterra conocemos como Antigüedades Populares o Literatura Popular (aunque, realmente, es más un Saber que una Literatura, y se describiría más apropiadamente con un buen compuesto sajón, ‘Folk-Lore’⁵⁸, –el Saber del Pueblo) (Thoms 1846, 862)⁵⁹.

El estudio del folklore en Inglaterra y Alemania pronto adoptó una perspectiva historicista. Investigadores como los propios hermanos

Grimm, Croker, Watson y Lönnrot suponían y daban a entender no sólo que el folklore era un resto sobreviviente del pasado, sino que se transmitía de generación en generación y principalmente por tradición oral... que la existencia del folklore era prueba concluyente de la continuidad cultural a través del tiempo y que los ejemplos del folklore podían dar pistas sobre el carácter nacional y la herencia cultural de los pueblos (Georges y Jones 1995, 40)⁶⁰.

Esto es, el estudio de la literatura popular se unió definitivamente a los ideales nacionalistas extendidos en todas las escuelas románticas de Europa. Por esta razón dicha tendencia fue especialmente relevante en las literaturas de aquellos pueblos cuya integridad nacional, cultura y lengua peligraban bajo la influencia de fuerzas imperiales o centralizadas: tales son los casos de Ucrania, Galicia y Cataluña, donde la recuperación

⁵⁸ El *Cambridge Dictionary* define la palabra *lore* como “conocimientos e historias tradicionales sobre un tema”.

⁵⁹ “Your pages have so often given evidence of the interest which you take in what we in England designate as Popular Antiquities, or Popular Literature (though by-the-by it is more a Lore than a Literature, and would be most aptly described by a good Saxon compound, Folk-Lore, –the Lore of the People)”.

⁶⁰ “The Grimms, Croker, Watson and Lönnrot assumed and implied not only that folklore was a survival from the past, but also that it was transmitted through time intergenerationally and primarily through an oral tradition... that the ongoing existence of folklore constituted conclusive evidence of continuity in culture through time, and that examples of folklore could provide insights into the national carácter and cultural heritage of peoples”.

del folklore coincide con la reivindicación social de sus lenguas vernáculas y, por supuesto, de las escuelas románticas de Polonia y Belarús. El aparato simbólico y temático de la literatura romántica polaca y la belarusa se nutrió en gran medida de la tradición literaria oral de sus pueblos, como hemos explicado sobre los ejemplos de literatos como A. Mickiewicz, J. Čačot y, sin duda, J. Barščeŭski.

En lo que se refiere exclusivamente al estudio del folklore en los territorios polacos y belarusos decimonónicos, es interesante observar que no fueron pocos los folkloristas polacos que prestaron atención en sus obras a la lengua y la cultura belarusa:

La generación de folkloristas polacos románticos (Zorian Dołęga-Chodakowski, Aleksander Rypiński, Kazimierz Władysław Wójcicki, así como el creador de una etnografía y unos estudios folklóricos polacos verdaderamente científicos, Oskar Kolberg, y otros) reunieron, publicaron e investigaron también el arte popular belaruso, no solo documentando la vida rural belarusa, sino también expandiendo el culto de la literatura popular entre los escritores polacos y polono-belarusos (al menos la obra de Mickiewicz y de los poetas del círculo filómata) (Olechnowicz 1986, 8-9)⁶¹.

Este hecho demuestra los fuertes vínculos culturales entre ambos pueblos, que apreciaban sus respectivas culturas tradicionales y llegaron a utilizarlas en ambas literaturas para un enriquecimiento artístico mutuo.

También entre los propios filáretas y filómatas hubo figuras destacadas en la investigación de la literatura popular, tales como T. Zan y, por supuesto, J. Čačot, cuya contribución a la recopilación del folklore de Belarús ya habíamos mencionado en el apartado previo de nuestro trabajo. Precisamente J. Čačot fue el primero entre los filómatas que no sólo se aproximó al folklore belaruso desde el punto de vista de la estética romántica, sino que “fue el primero en intentar sistematizar el folclore belaruso: recopiló canciones y cuentos populares, llevó a cabo investigaciones etnográficas” [“podjął pierwszą próbę systematyzacji folkloru białoruskiego – gromadził podania i

⁶¹ “Pokolenie romantycznych folklorystów polskich (Zorian Dołęga-Chodakowski, Aleksander Rypiński, Kazimierz Władysław Wójcicki? Wreszcie twórca prawdziwie naukowej etnografii i folklorystyki polskiej – Oskar Kolberg i in.) zebrало, ogłosiło drukiem i badało również białorską ustną twórczość ludową, nie tylko dokumentując życie wsi białoruskiej, ale także upowszechniając kult literatury ludowej wśród pisarzy polskich i polsko-białoruskich (por. choćby twórczość Mickiewicza i poetów z kręgu filomackiego)”.

pieśni, prowadził badania terenowe, starając się stworzyć pierwszy naukowy opis gramatyki języka białoruskiego”] (Frączek 344), lo cual resultó en la edición de seis tomos de canciones populares belarusas, publicados entre 1837 y 1846.

Del mismo modo, J. Čačot se ocupa, en cierta medida, de un análisis dialectal y gramatical de la lengua belarusa, “establece el lugar de la lengua de los krívichi⁶² [крывіцкая мова] entre las eslavas: en medio del ruso, el ucraniano y el polaco” [“вызначае месца «крывіцкай» мовы сярод іншых славянскіх моў — яна знаходзіцца пасярэдзіне паміж рускай, украінскай і польскай мовамі”] (Мальдзіс 1969, 16; Maldzis), e incluso llega a prestar atención a la necesidad de normalizar la gramática belarusa. Gracias a la pertenencia de J. Čačot al ambiente de los filáretas y los filómatas, y al prestigio del que gozaba entre ellos, algunos otros literatos de dichos círculos se acercaron al mundo del folklore belaruso. Así, según Mściśław Olechnowicz, “quien atrajo a Mickiewicz hacia lo belaruso fue, sin duda, Čačot” [“w krąg białoruszczyzny wciągnął Mickiewicza niewątpliwie Czeczot”] (Olechnowicz 1986, 74), cuyas baladas de inspiración popular fueron “precisamente el mayor impulso [para A. Mickiewicz] hacia lo tradicional” [“[piosenki i balladki Czeczota były] właśnie głównym impulsem [który pchnął Mickiewicza] w kierunku ludowości”] (ibídem). También por esta razón el nombre de J. Čačot es, según nuestra opinión, el más destacado en los comienzos del estudio de la literatura folklórica belarusa.

Paralelamente a J. Čačot, aunque de forma totalmente independiente de este, recopilaba canciones y leyendas populares del norte de Belarús J. Barščeŭski. Pese a que no llegó a publicar obras de folklore catalogado como lo había hecho J. Čačot, J. Barščeŭski publicó en el *Anuario literario* (en polaco, *Rocznik literacki*) de San Petersburgo, su “Szkic północnej Białejrusi” (“Esbozo de la Belarús septentrional”), que el literato escribe “viajando del norte hacia tierras belarusas” [“podróżujący z północy ku Białoruskim stronom”] (Barszczewski 1843, 193) describiendo los paisajes y costumbres de su infancia y juventud, así como en el siguiente tomo, su “Wspomienia z odwiedzin rodzinnych stron” (“Recuerdos de las visitas a mi tierra natal”) [Barszczewski 1844, 143], también de tema etnográfico. Además, como habíamos explicado en el anterior apartado de esta investigación, el literato belaruso fue pionero en la creación de obras literarias originales de carácter popular. Dicha tendencia se sublimó en la obra en prosa cumbre de

⁶² Nombre de una tribu medieval eslava, asentada históricamente en los alrededores de Pólatsk y Pskov.

J. Barščeŭski, *El noble Zavalnia...*, en cuatro tomos, que analizaremos en el siguiente capítulo del presente trabajo de investigación.

En lo que se refiere a la situación de la etnografía española, hemos de apuntar que la recolección de poesía y, sobre todo, cuentos y leyendas populares, estaba a principios del siglo XIX íntimamente relacionada con el incipiente costumbrismo literario. Así, como ya habíamos mencionado, es de gran importancia la labor en este campo de Fernán Caballero. La escritora se ve inspirada por el modelo alemán de los hermanos Grimm, y publica en 1859 sus *Cuentos y poesías populares andaluces*. Más tarde, en 1877, ve la luz su tomo *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares*. Hemos de tener en cuenta que “la aproximación al pueblo de Fernán Caballero obedecía primordialmente a preocupaciones ideológicas y estéticas... partía de los presupuestos del romanticismo alemán y el tradicionalismo” (Amores García 1994, 176). Es decir, su objetivo era hallar los principios de la identidad nacional en la herencia cultural del pueblo, que debía reflejar su carácter colectivo.

Es notable la influencia de Fernán Caballero sobre el aragonés Romualdo Nogués y Milagro (1824-99) que, en las últimas dos décadas del siglo XIX, publicó sus *Cuentos, dichos, anécdotas y modismos aragoneses* (1881), *Cuentos para gente menuda* (1886) y *Cuentos, tipos y modismos de Aragón* (1898). Este literato “se dedicó desde Madrid al coleccionismo de antigüedades, del que fue un experto, y a recopilar y publicar narraciones aragonesas” [García Guatas 122]. Las ediciones de narraciones populares de R. Nogués y Milagro, al igual que las de su homóloga andaluza Fernán Caballero, aspiraban al concepto alemán de fidelidad a las fuentes, y presentaban una redacción estilística mínima.

Frente al método purista de Fernán Caballero y R. Nogués y Milagro se desarrolla un enfoque totalmente diferente: “la recreación... de los cuentos que llevaron a cabo Antonio de Trueba⁶³ y Juan Valera⁶⁴... [los cuales consideraban que los cuentos populares] necesitaban cierto acomodo para poder formar parte de la Literatura” (Amores García 1994, 178). Para estos escritores, al igual que para muchos otros autores decimonónicos, la literatura popular se convierte en una fuente de inspiración, con temas

⁶³ 1819-89.

⁶⁴ 1824-1905.

y símbolos de gran potencial literario que se modificaban, se adaptaban y se utilizaban regularmente en obras literarias originales. Este es el caso, como analizaremos en detalle en el capítulo segundo de nuestra investigación, de las *Leyendas* de G. A. Bécquer, quien era un gran conocedor del folklore andaluz y español, además de dominar perfectamente la escritura periodística y la crónica costumbrista.

Cabe destacar la popularidad de esta vertiente literaria en Galicia. Si bien ya habíamos tratado el uso de la lírica oral en lengua gallega por parte de la poetisa romántica R. de Castro, que tenía como objetivo reivindicar la riqueza y la belleza poética de su lengua vernácula y la cultura de la región, hemos de añadir, asimismo, a la prosista Emilia Pardo Bazán (1851-1921): “coruñesa de origen y buena conocedora de su tierra, sus gentes, su folklore, sus leyendas y tradiciones, recurre a la reelaboración de estas en muchos de sus relatos de ambientación galaica” (Sotelo Vázquez 2007, 294). Hablamos, pues, de nuevo, de una transformación de las fuentes populares para el enriquecimiento de la narrativa de corte romántico y costumbrista y, posteriormente, realista y naturalista.

Podemos concluir, por lo tanto, que el estudio de la literatura popular y el folklore en general fue una de las características fundamentales de las escuelas románticas europeas. Los etnógrafos decimonónicos alemanes, como los hermanos Grimm, fueron los primeros en aproximar la recopilación y clasificación de la literatura oral a las ciencias naturales, dotándolos de una metodología sistematizada y unos determinados criterios de exactitud científica (la denominada por ellos *fidelidad*). Esta nueva ciencia humanitaria gozó también de una considerable popularidad en Inglaterra, donde W. Thoms acuñó el término *folklore*, y se extendió también a los romanticismos de periferia. Precisamente en los casos periféricos, el estudio de la literatura folklórica adquiere una importancia especial: los románticos de periferia sentían la necesidad de establecer una base ideológica nacionalista para sus pueblos, cuyas culturas, literaturas y, en muchos casos, lenguas, se encontraban relegadas a un segundo plano en el contexto de la civilización occidental. Así, son cruciales para el estudio del folklore las figuras de J. Čačot en Belarús y Polonia y Fernán Caballero en España, ya que la labor de ambos dio lugar no sólo a una corriente etnográfica que continúa hoy día, sino también a la tendencia literaria que nos ocupa: la inclusión y adaptación de la simbología popular en las obras literarias originales de diferentes autores románticos: buenos ejemplos de ello son, por un lado, A. Mickiewicz y J. Barščeŭski en territorio belaruso-polaco, y, por otro, autores como las gallegas R. de Castro y E. Pardo Bazán o el sevillano G. A. Bécquer.

1. 4. Conclusiones

El primer capítulo de la presente investigación ha servido para establecer el marco teórico y contextual de la misma, lo cual nos permitirá desarrollar el análisis de nuestro objeto de estudio, la simbología de inspiración popular en la prosa de J. Barščeŭski y G. A. Bécquer, en el capítulo siguiente. Así, en primer lugar, hemos logrado en el apartado 1.1 una aproximación al romanticismo como movimiento literario, artístico y social en el contexto general europeo, determinando que se trata de una verdadera revolución cultural generalizada (si bien hemos observado notables diferencias en las variadas regiones geográficas, políticas y lingüísticas que lo adoptaban) en todo el territorio europeo.

El romanticismo, cuyos orígenes se encuentran en la Alemania de finales del siglo XVIII, surge como una transformación total de la filosofía vital en respuesta al mundo cambiante creado por la Revolución Francesa de 1789 y a la incertidumbre frente al futuro postrevolucionario. Así, los ideales románticos no sólo constituyen una nueva estética opuesta al neoclasicismo y a la Ilustración, sino que penetran en todos los ámbitos de la cultura y el conocimiento, desde las ciencias exactas y naturales hasta la música y la pintura.

En el campo de la literatura, el germen del romanticismo se encuentra en el movimiento *Sturm und Drang*, promulgado por las ideas filosóficas y principios estéticos de F. Schelling, J. G. Herder y J. W. Goethe, que evoluciona a un romanticismo pleno en torno al llamado círculo de Jena, con miembros como el poeta Novalis, los hermanos Schlegel y el propio F. Schelling. Las nuevas tendencias literarias románticas se extienden rápidamente por Inglaterra y, posteriormente, por Francia, país que originalmente había dado pie a dicho cambio cultural con su revolución burguesa.

En el apartado 1.2, a través de un análisis contrastivo amplio en su alcance, si bien no exhaustivo, de los contextos románticos europeos y las obras que en ellos surgieron, hemos logrado determinar que precisamente Alemania, Inglaterra y Francia deben considerarse focos centrales del movimiento romántico. Nuestra afirmación se apoya en las características comunes observables en las escuelas románticas de las tres naciones, concretamente:

1. El carácter interdisciplinar de los movimientos románticos, que invaden incluso los campos de la historiografía, el derecho y las ciencias exactas y naturales. Por supuesto, la estética romántica deja su huella en las artes gráficas, la música y la literatura.
2. La fascinación de sus representantes por el pasado medieval en los tres países nombrados y el folklore, más marcado en el caso del romanticismo Alemán y los poetas de la escuela Romántica inglesa.
3. El surgimiento y veloz desarrollo de la narrativa gótica, que tiene su inicio en Inglaterra y es inmediatamente adoptada en Alemania y, después, Francia.
4. La exaltación del “yo” lírico en poesía.
5. La oposición estética al canon ilustrado
6. El deseo de establecer nuevos principios para la creación y la vida. Estos serán tanto estéticos como sociopolíticos y, especialmente en el caso de los románticos alemanes, también científicos y epistemológicos.

En contraste a las escuelas románticas centrales, y a través de un nuevo análisis comparativo, hemos definido el concepto de los que llamamos en nuestra investigación romanticismos periféricos, entre los que incluimos a aquellas escuelas románticas que, debido a su lejanía geográfica o cultural de los focos centrales del romanticismo, vieron florecer entre sus autores una interpretación diferenciada de los ideales estéticos del nuevo movimiento. Nuestra investigación se ha centrado en los romanticismos de Europa oriental (el ruso, el bielorruso, el polaco y el ucraniano) y en los romanticismos ibéricos (español, portugués, gallego y catalán). Si bien cada una de las escuelas románticas analizadas goza de particularidades individuales, existe una serie de características que nos permiten hablar del romanticismo de periferia como fenómeno generalizado. Éstas son las siguientes:

1. El exilio literario y su influencia en los autores románticos de periferia, ejemplificado claramente por A. Mickiewicz, J. Barščeŭski, Almeida Garrett, el duque de Rivas y otros muchos autores cuyas biografías hemos detallado en apartados anteriores.
2. La reivindicación de las lenguas vernáculas, el ensalzamiento de la cultura popular y la literatura oral (folklore) de los pueblos de la periferia europea.

3. El costumbrismo literario, muy marcado en la literatura en lengua española, pero también presente en la belarusa, la polaca y la ucraniana.
4. La imitación inicial de los romanticismos centrales, en especial en los casos de Rusia y Portugal.
5. La aparición tardía y la relativa brevedad de los romanticismos periféricos, debida a las condiciones culturales y políticas donde se desarrollan dichas escuelas románticas.

De este modo, en los dos primeros apartados de nuestra investigación se ha analizado el fenómeno del romanticismo en España, Belarús y los países de su entorno (tanto descriptiva como comparativamente), al igual que el impacto de las ideas románticas en los mismos. Hemos comenzado, asimismo, a profundizar en el estudio de los rasgos románticos de los autores más destacados de los romanticismos de periferia; este objetivo se desarrollará en mayor medida en el capítulo segundo, que tratará directamente la obra prosística de J. Barščeŭski y G. A. Bécquer. Por supuesto, la consecución de los objetivos mencionados nos ha llevado a una definición precisa de los romanticismos de periferia, expresada en las características anteriormente listadas.

Finalmente, el apartado 1.3 de este capítulo ha sentado las bases para el análisis del aparato simbólico de inspiración popular en la literatura romántica y, concretamente, en la prosa de los autores que nos conciernen (objetivos generales segundo y tercero, respectivamente). Este breve recorrido por el estudio de la literatura oral y el folklore de la Europa decimonónica nos ha ayudado a determinar que la etnografía propiamente dicha nació, de nuevo, en Alemania, donde los hermanos Grimm contribuyeron a la creación de una metodología científica para la clasificación y sistematización de la cultura popular. Esta nueva ciencia cobró una especial importancia en el desarrollo de las escuelas románticas de periferia, ya que ayudaba a sus autores a reivindicar unas lenguas y culturas vernáculas que habían estado relegadas a un segundo plano del ámbito europeo, por lo que los elementos folklóricos y de inspiración popular penetraron eficazmente en la literatura culta de la época.

Capítulo 2: La influencia de la literatura popular en la literatura romántica culta

Como habíamos indicado en el anterior capítulo de nuestro trabajo, la revaloración del folclore nacional y los nuevos métodos creados para su recopilación, clasificación y sistematización dejaron su impronta en el desarrollo de la creación literaria propiamente dicha en las distintas escuelas románticas. Este fenómeno está íntimamente relacionado, como indican los pasos previos de la presente investigación, con dos de las tendencias principales del romanticismo como movimiento literario: en primer lugar, el interés por el pasado lejano y la idealización de la Edad Media de los escritores románticos, dada la conexión cultural entre lo antiguo y lo popular; en segundo lugar, la vertiente plenamente nacionalista de los romanticismos europeos, que revalora las lenguas y culturas vernáculas, incluyendo las historias, mitos y leyendas de cada pueblo. Dicha característica es especialmente relevante en el caso de las escuelas románticas de periferia, si bien no exclusiva a las mismas; prueba de ello son la prosa costumbrista española y la corriente folclórica de los romanticismos eslavos, previamente analizadas.

No sólo se pueden hallar influencias populares, mitológicas y medievales en todas las escuelas románticas europeas, sino que estos elementos se extienden a todos los géneros literarios existentes. Así, los elementos folclóricos en la poesía, algunos de los cuales hemos mencionado brevemente en el capítulo anterior, son evidentes: los poetas del romanticismo recuperaron tanto temas y símbolos populares como formas poéticas de la literatura oral, adaptando dicho material a su estilo literario propio. Así, por ejemplo, se desarrolla el género de la *Kunst-Ballade* entre los románticos alemanes; si bien esta forma pretendía imitar las composiciones populares originales y los cantos de los antiguos bardos,

las mejores baladas literarias, aparentemente eran escritas por aquellos que, como Goethe, sentían, más que estudiar, la naturaleza de la balada popular; los que se aproximaban a su material con el espíritu del cantor de baladas original y usaban la forma de manera creativa, absorbiendo el espíritu de los temas, situaciones, motivos y recursos

tradicionales y después los revaloraban desde su punto de vista contemporáneo)Rodger 1960, 195)⁶⁵.

Tal era también el caso en el género de la balada literaria polono-belarusa: si bien J. Čačot fue, como hemos indicado anteriormente, pionero en la recuperación de la poesía narrativa belarusa, cuyos temas e, incluso, su forma, están plasmados en las baladas del escritor filómata, gozaron de mucho más éxito entre los lectores contemporáneos y la crítica de todas las épocas las baladas en lengua polaca de A. Mickiewicz, que, si aún estaban inspiradas por las de J. Čačot, poseían un nivel de estilización lingüística y lírica mucho mayor que las de este. También pertenecen a este ámbito las baladas en polaco publicadas por J. Barščeŭski en San Petersburgo bajo la corrección del propio A. Mickiewicz.

La balada fue, asimismo, cultivada por los poetas románticos ingleses, buen ejemplo de lo cual es el libro *Baladas líricas* de S. T. Coleridge y William Wordsworth (1770-1850). Sin embargo, no se trata del único género de origen popular que gozó de una estilización literaria en la Europa decimonónica. Así, volviendo a la lírica romántica belarusa, J. Čačot y J. Barščeŭski escribieron poemas menores en su lengua vernácula utilizando formas tomadas de la poesía oral del pueblo belaruso. Normalmente, estas composiciones poéticas estaban dedicadas a personas concretas u ocasiones especiales, como *Дзеванька* (en español, *Muchachita*) de J. Barščeŭski o *На прыезд Адама Міцкевіча* (*A la llegada de Adam Mickiewicz*) y *Яжовыя імяніны* (*El día del santo de Jeżowski*) de J. Čačot. Por su parte, el romántico portugués Almeida Garrett recuperó formas medievales y populares portuguesas en su *Romanceiro*, publicado en Lisboa en 1851, y en las cantigas que escribió a lo largo de su carrera literaria. Así, el poema “Barca bela” (“Barca bella”), publicado en su antología *Folhas caídas* (*Hojas caídas*),

en vez de establecer diálogo con la amada, dicta una orden imperiosa a un incauto ‘tú’ contra los peligros de la seducción femenina, invocando la imagen clásica de la sirena en

⁶⁵ the best literary ballads seem to be written by those who, like Goethe, feel rather than study the nature of the folk-ballad, who approach their material in the spirit of the original ballad-singer and use the form creatively, absorbing the traditional themes, situations, motifs and devices and then revaluing them from their contemporary point of view.

relación a un humilde pescador... y valoriza la tradición gallego-portuguesa de las cantigas marinas, sus refranes y paralelismo (Moutinho Ribeiro 1999, 110)⁶⁶.

Acude a su vez a la tradición gallego-portuguesa R. de Castro, que adopta en su lírica formas, temas e, incluso, rasgos dialectales de la lengua popular gallega para reivindicar su valor cultural y poético frente a una literatura española hasta entonces centralizada en la que se menospreciaba, como indicaba la propia R. de Castro, el potencial literario de las lenguas regionales del país.

También es sencillo encontrar referencias populares, legendarias y mitológicas en el teatro romántico. En su obra trágica *Faust (Fausto)*, J. W. Goethe utiliza el recurso argumental (o, dado su origen mitológico-religioso y su uso consciente por parte del autor, el mitologema) del pacto con el diablo para desencadenar la acción: “el mito de Fausto da voz a nuestra eterna fascinación con lo oculto, lo demoníaco, el mal y el diablo, con la superstición; todo ello puede ser terrorífico y atractivo para su público” [“the Faust myth gives voice to our enduring fascination with the occult, with the demonic, with evil and the devil, with superstition, all of which may be both frightening and alluring for its audience”] (van der Laan 2007, 1), es decir, su autor utiliza la el trato con una fuerza sobrenatural, adaptada a las necesidades argumentales de su obra, otorgándole un valor semántico propio para crear un mito literario original. *Fausto* influyó, tal y como hemos indicado en anteriores apartados de este trabajo, en la obra teatral cumbre de A. Mickiewicz, *La víspera de los antepasados*, que se basa, de nuevo, de forma libre y adaptada a la literatura culta y al estilo de su autor, en la festividad pagana eslava homónima celebrada hasta hoy en Belarús.

El ámbito que nos concierne, la prosa literaria, fue especialmente prolífico en su uso y adaptación de elementos de inspiración popular. Esto se debe, en primer lugar, a que el nivel de fidelidad a los materiales tradicionales en la prosa literaria entre los autores de las distintas escuelas románticas fue muy variado: desde las redacciones mínimas de cuentos e historias populares, como en el caso de los hermanos Grimm, hasta la adopción de ciertos elementos y mecanismos argumentales populares para su transformación y utilización en un sistema simbólico literario original, lo cual, como analizaremos en el

⁶⁶ “Em vez de estabelecer diálogo com a amada, dita ordem imperiosa a um incauto, "tu", contra os perigos da sedução feminina, evocando a imagem clássica da sereia em relação a um humilde pescador... e valoriza a tradição galego-portuguesa das cantigas marinhas, seus refrões e paralelismo”.

apartado 2.3 de la presente investigación, lograron J. Barščeŭski y G. A. Bécquer. Se dieron, del mismo modo, casos intermedios, como la inserción de cuentos populares auténticos en novelas literarias (recurso utilizado por la novelista andaluza Fernán Caballero); redacciones muy estilizadas de obras de la literatura oral, como las de A. de Trueba y J. Valera, o, entre los antecedentes de las escuelas románticas belarusa y ucraniana, corrupciones estilísticas de motivos y argumentos de la Antigüedad, como sería el caso de la *Eneida* de Ivan Kotlârevskyj y, consecuentemente, de la obra anónima en lengua belarusa *La Eneida del revés*.

Por otro lado, son varias las formas prosísticas populares que influyen en la literatura culta de la época: influyen en los autores románticos

- las fábulas, con animales u objetos como protagonistas;

- los mitos, entendidos como relatos procedentes del sistema de creencias religiosas de un grupo, sobre todo en relación con la cosmogonía;

- los cuentos y las leyendas, cuya distinción, según Vicente García de Diego, depende de

la determinación, el fin que persiguen y el sentimiento que suscitan. Los últimos conceptos [cuentos, fábulas y romances] implican indeterminación en el tiempo y en el espacio, mientras que la leyenda normalmente se comprende en un tiempo y espacio determinados. El fin de aquéllos es instructivo y educativo en general, mientras que en la leyenda no se busca directamente el efecto instructivo y moral. Allí el sentimiento que se suscita fundamentalmente es el agrado, mientras que en la leyenda domina la admiración (García de Diego 1958, 9).

Los cuentos fantásticos son ricas fuentes de motivos y recursos literarios para los autores de las distintas escuelas románticas. Estos elementos estructurales del cuento fueron meticulosamente catalogados por el filólogo ruso Vladímir Propp en obras como *Морфология волшебной сказки* (*Morfología del cuento maravilloso*, 1928), *Русская сказка* (*El cuento ruso*, 1984) o *Исторические корни волшебной сказки* (*Las raíces históricas del cuento fantástico*, 1985), así como por el folclorista Lev Barag, autor de las monografías *Беларуская казка* (*El cuento belaruso*, 1969) y *Сюжеты і матывы*

беларускіх народных казак (*Argumentos y motivos de los cuentos populares belarusos*, 1978). Nos apoyaremos en las teorías de ambos en el apartado 2.3 de nuestro trabajo de investigación, con el objetivo de sistematizar los símbolos de origen popular que utilizan en su prosa los escritores románticos.

Por su parte, la leyenda, cuya definición y clasificación trataremos en el apartado siguiente (2.2), es el género de prosa popular más cercano a la narrativa gótica, a la que pertenecen las obras prosísticas más destacadas de G. A. Bécquer (*Leyendas y Desde mi celda*) y J. Barščeŭski (*El noble Zavalnia, o Belarús en relatos fantásticos*). Tanto es así que surge el género de la leyenda literaria, narración de origen que prolifera en la literatura culta, como demuestran las propias *Leyendas* de G. A. Bécquer, y a la que pertenecen, como detallaremos más adelante, las historias insertadas en la línea narrativa principal de *El noble Zavalnia...* de J. Barščeŭski.

2. 1. La leyenda: aclaraciones y tipología

En su estudio preliminar a la *Antología de leyendas de la literatura universal*, V. García de Diego define la leyenda como “una narración tradicional fantástica, esencialmente admirativa, generalmente puntualizada en personas, época y lugar determinados” (García de Diego 1958, 3).

Al analizar esta definición, podemos concluir, en primer lugar, que la leyenda, al ser tradicional, es una forma literaria folclórica, patrimonio del pueblo al que pertenece y se refiere.

En segundo lugar, al ser fantástica, la leyenda es una obra de ficción, es decir, no pretende ser un relato historiográfico preciso. Sin embargo, la descripción detallada de personajes, tiempo y espacio que suele conllevar la hace ser más realista que otras formas narrativas populares como el cuento. Su carácter admirativo, a su vez, es indicador de un objetivo diferente al de cuentos y mitos: la leyenda busca relatar un hecho fuera de lo común para lograr el asombro del receptor.

Precisamente por estas características,

en todas las literaturas, las leyendas populares han sido utilizadas por la literatura erudita... En las leyendas, el ambiente local le da al literato un marco en el que la acción halla su justo desarrollo, y en ellas la exornación poética tiene un tono de universalidad casi siempre superior, aun en los medios rústicos, a la poetización personal o de escuela que el literato puede hacer (ídem, 54).

Así, el poeta y prosista español G. A. Bécquer utiliza motivos de la narrativa popular nacional y perfecciona el género de la leyenda literaria en su antología *Leyendas*. Por su parte, el literato postromántico, folclorista y traductor Lafcadio Hearn recopila y estiliza las leyendas de Nueva Orleans y, más tarde, de Japón, y presta una especial atención a la prosa gótica, al igual que el principal representante de la prosa romántica estadounidense, Edgar Allan Poe. En el caso de las leyendas belarusas, la obra de J. Barščeŭski es especialmente relevante en su estilización prosaica. Esto se debe a que su

entendimiento y adaptación de la leyenda popular se vio influenciada por la literatura fantástica de su época, la cual, según M. Chaustowicz,

ponía al descubierto la cosmovisión folclórica, ilustraba las costumbres y supersticiones populares para facilitar, con sus limitados medios, una descripción correcta de ciertos aspectos de la vida real, sus antagonismos sociales, aunque a menudo lo fantástico llevaba al otro mundo, a la comprensión irreal del mundo, distraía la atención de los problemas verdaderos (Хаўстовіч 2003, 57; Chaustowicz)⁶⁷.

Es necesario tomar en consideración las diferencias semánticas entre los cognados *leyenda* en lengua española y *legenda* en polaco (*легенда* en belaruso y ruso). En el ámbito del folclore eslavo, la *legenda* es una forma prosaica de carácter religioso, definida como “un relato de contenido religioso y moral perteneciente a la tradición de la Biblia, la hagiografía, los apócrifos u otras fuentes literarias y folclóricas” [“рассказ религиозно-нравственного содержания, восходящий к традициям Библии, агиографии, апокрифов, других книжных и фольклорных источников”] (Ивашнёва 2016, 24; Ivashniova). Este género, por lo tanto, se corresponde con lo que en castellano conocemos como leyenda hagiográfica o bíblica, dedicada específicamente a las vidas de santos. Nuestra *leyenda*, sin embargo, “[a diferencia del mito] no cumple funciones religiosas propiamente dichas, aunque en muchos de sus relatos utilice personajes, creencias o situaciones del componente religioso dominante en el grupo” (Villa 1987, 41), y es, por lo tanto más cercana al concepto eslavo de *podanie* (en polaco), *паданне* (en belaruso) o *предание* (en ruso).

Tomaremos en cuenta, pues, en nuestra investigación, la definición del género *leyenda* en toda su amplitud temática, tratando su variedad de motivos, personajes y contextos espaciotemporales de la manera más inclusiva posible. Así, partiremos en nuestro análisis de la clasificación propuesta por el propio V. García de Diego en el estudio introductorio a su *Antología...*, donde se distinguen seis categorías principales de

⁶⁷ “Раскрывала фальклорнае светаўспрыманне, адлюстроўвала народныя прымхі і забабоны дзеля таго, каб сваімі ўмоўнымі сродкамі дапамагчы правільнаму асвятленню пэўных момантаў рэальнага жыцця, яго сацыяльных антаганізмаў, але частку фантастычнае вяло ў іншасвет, да ірэальнага разумення рэчаіснасці, адцягвала ўвагу ад сапраўдных праблем”.

leyendas populares según su temática y los elementos principales de su aparato simbólico y narrativo:

- leyendas naturalistas,
- leyendas geológicas,
- leyendas de animales y plantas,
- leyendas iconológicas y de monumentos,
- leyendas de monumentos inacabados o ruinosos, y
- leyendas del amor regional y patriótico (García de Diego 1958, 17-26).

A esta clasificación consideramos necesario añadir dos grupos de leyendas más, delimitados por Julio Caro Baroja en su obra *De los arquetipos y leyendas*:

- las leyendas sobre personajes famosos, reales o ficticios, con significado histórico, y
- las leyendas sobre personajes sin significado histórico, llamadas también leyendas de carácter (Caro Baroja 1991, 165-170).

Estas categorías, como detallaremos ahora, se adaptan a las particularidades del folclore de cada pueblo y, en el caso de las leyendas literarias, al estilo y la intencionalidad de cada autor; el mundo representado se construye a partir del marco general de la leyenda y se perfecciona a través de su transmisión oral, en el caso de las leyendas pertenecientes a la literatura popular, o de su redacción, en el caso de las leyendas cultas.

Procedemos, de este modo, a definir de manera más precisa las características de cada uno de los grupos nombrados y a cumplimentar nuestra explicación con ejemplos del folclore de distintos pueblos y de la literatura romántica culta.

2. 1. 1. Leyendas naturalistas

Íntimamente relacionadas con la mitología cosmogónica primitiva y antigua, las leyendas naturalistas se basan en motivos del paisaje de sus lugares de origen, en elementos del propio medio natural como el sol y los astros nocturnos, los campos, los montes, los bosques, los cuerpos acuáticos como el mar o los lagos y lagunas: “el escenario de la leyenda es frecuentemente motivo suficiente para su elaboración” (García de Diego 1958, 18). Si bien los mitos naturalistas propiamente dichos forman parte del conjunto de creencias de carácter religioso de un pueblo concreto, las leyendas de este tipo presentan

un ámbito reconocible y familiar para los oyentes o lectores... los espacios reconocibles y familiares se redimensionan en espacios trascendentales, asociándose su significado histórico al simbolismo natural de los elementos del paisaje: el lago, la cueva, la montaña, el, manantial, etc. (Vega Rodríguez 2009, 1).

De este modo, los elementos del paisaje se convierten en símbolos con una semántica propia en el lenguaje figurativo de la narrativa legendaria.

Los mitos y leyendas de base naturalista están muy extendidos tanto en el folclore de todos los pueblos como en la literatura universal. Así, el motivo del sol es uno de los más repetidos en el imaginario colectivo: se relacionan con este astro las deidades principales de diversas religiones. Tal y como lo expresó el antropólogo escocés James George Frazer, “bajo los nombres de Osiris, Tammuz, Adonis y Attis, los pueblos de Egipto y Asia Occidental representaban el decaimiento y resurgimiento anual de la vida... personificados como un dios que moría y resucitaba cada año” [“Under the names of Osiris, Tammuz, Adonis, and Attis, the peoples of Egypt and Western Asia represented the yearly decay and revival of life, especially of vegetable life, which they personified as a god who annually died and rose again from the dead”] (Frazer 1922).

En la mitología belarusa y, en general, en el culto pagano eslavo, el dios equivalente a estos era Piarun⁶⁸, cuyas furiosas flechas representan los rayos (tanto de las

⁶⁸ Utilizaremos en nuestra investigación los nombres belarusos de las deidades paganas eslavas, transcritos según las mismas normas que los nombres propios y geográficos belarusos hasta este punto.

tormentas eléctricas como del sol): “en eslavo antiguo, la palabra ‘flecha’ tenía el sentido de ‘rayo’, ‘rayo solar’” [“ў старажытнаславянскай мове слова «страла» азначала прамень, сонечны прамень”] (Ненадавец 2013, 267; Nienadaviec 267).

El papel de cada uno de estos dioses en su mitología correspondiente varía en sus detalles, pero su función principal como fuente de la vida y su ciclo natural permanece inmutable en todos los sistemas de creencias en los que aparece.

Como detallaremos en el punto 2.3 de la presente investigación, el paisaje nocturno, que puede considerarse también un ámbito espaciotemporal simbólico, es fuente de inspiración de numerosos mitos, leyendas e historias: “en la indeterminación nocturna, las cosas se agrandan y todo toma fácilmente una sublimación legendaria” (García de Diego 1958, 18).

El elemento nocturno es clave tanto en la mitología y las leyendas populares como en las leyendas literarias, en especial en el romanticismo: uno de sus atributos más destacados es, evidentemente, la luna. En el caso de la mitología eslava,

si bien con el sol no se asocian actividades mágicas especiales, la luna a veces es objeto de la magia negra (comparar con el ‘secuestro de la luna’ entre los búlgaros), personaje de muchos encantamientos⁶⁹ (‘contra el dolor de muelas’, entre otros), y lugar de residencia de los muertos (Толстой и Толстая 2013, 55; Tolstói y Tolstaya)⁷⁰.

En muchos otros sistemas religiosos, la luna es una deidad contraria al sol y complementaria a él: la luna se ve representada en el panteón grecolatino por Selene (Luna en latín) y, más tarde, Ártemis (Diana), deidades femeninas, asociadas con las doncellas, los nacimientos y la belleza virginal. La luna es, asimismo, uno de los símbolos naturalistas más extendidos en el arte del período romántico, asociado en literatura con las tendencias góticas y fantasmagóricas. Esto es debido a su pertenencia al mundo de la noche y la penumbra. Así, el claro de luna se convierte en un símbolo romántico tanto

⁶⁹ Los autores utilizan en el ruso original la palabra *заговор*, referida a una forma menor de magia oral en la tradición pagana eslava.

⁷⁰ “Если с солнцем у славян специальные магические действия не связаны, то месяц (луна) иногда оказывается объектом черной магии (ср. «похищение месяца» у болгар), персонажем многих заговоров («от зубов» и т. п.), местом обитания покойников”.

literario como pictórico y musical, ejemplos de lo cual son el pintor William Turner (1775-1851) y el sobrenombre de la sonata Op. 27, N.º 14 de Ludwig van Beethoven (1770-1827), *Mondscheinsonate* (*Claro de luna*), popularizado gracias al crítico Ludwig Rellstab (1799-1860).

El propio G. A. Bécquer utiliza este símbolo en su novela *El rayo de luna*⁷¹, que transcurre en la Soria del medioevo. El rayo de luna que da título a esta novela literaria representa el ideal romántico intangible del solitario poeta Manrique, quien cree perseguir por las calles de la ciudad a una mujer de ensueño que, finalmente, resulta ser solo la luz de la luna, por lo que el poeta se queda con su soledad y sus pensamientos. Las palabras finales de Manrique ilustran la alegoría del argumento: “Cántigas..., mujeres..., glorias..., felicidad..., mentiras todo, fantasmas vanos que formamos en nuestra imaginación y vestimos a nuestro antojo, y los amamos y corremos tras ellos, ¿para qué?, ¿para qué? Para encontrar un rayo de luna” (Bécquer 2010, 141). De este modo, a las connotaciones misteriosas y femeninas de la luna se suma la idea de la futilidad de los anhelos humanos, la fragilidad de los sueños y aspiraciones que mueren en oscuridad confusa de la noche.

Un buen ejemplo de un símbolo legendario nocturno originado en el mito y las creencias folclóricas es el de la llamada cacería salvaje o infernal: una procesión de jinetes fantasmagóricos que cabalgan por la noche, causando el terror y la admiración de la gente común. Son variados los jinetes que encabezan esta cacería salvaje, masculinos y femeninos, divinos y humanos, desde el propio Odín en la mitología nórdica (Greenwood 2009,196) hasta *Frau Gode* en el folclore alemán (García de Diego 1958, 1192). Según Claude Lecouteux, se trata de un motivo de origen europeo y de carácter sincrético que

pertenece a lo que llamamos mitología popular, es decir, un amplio sistema de creencias mucho más antiguo que el cristianismo. Estas creencias estructuraban la vida diaria, poseían una función social y una coherencia, y formaban un sistema elaborado de interpretación del mundo (*Weltanschauung*)” (Lecouteux 1999, 8)⁷².

⁷¹ Reproducimos el argumento de la leyenda *El rayo de luna* según la siguiente edición: Bécquer, Gustavo Adolfo. *Leyendas*. Ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy. Madrid: Austral, 2010.

⁷² “relève de ce que l’on appelle la mythologie populaire, c’est-à-dire d’une pléiade de croyances bien plus anciennes que le christianisme. Ces croyances structuraient la vie quotidienne, avaient une fonction sociale, possédaient une cohérence et formaient un système élaboré d’interprétation du monde (*Weltanschauung*)”.

No sólo se encuentran versiones diferentes de la cacería salvaje en las mitologías germánicas, celtas o escandinavas, sino que también, y especialmente en el caso de las literaturas eslavas, este motivo ha pasado a formar parte de la literatura culta contemporánea: así, Uladzimir Karatkievič (1930-1984) utiliza este elemento como motor principal de su novela detectivesca histórica *Дзікае паляванне караля Стаха* (*La cacería salvaje del rey Stah*), publicada en 1964, que cuenta con un folclorista decimonónico como protagonista. En dicha novela se describe la cacería con estas palabras:

Cuidaos, gente, del cenagal, cuidaos de los pantanos por la noche, cuando las luces azules se juntan y empiezan a danzar por los lugares más dejados de la mano de Dios. Allí a menudo por la noche veréis veinte jinetes sobre negros corceles. Y el jinete principal se apresura al frente de todos. El sombrero con el ala rota inclinado hacia los ojos, las piernas atadas a la silla de montar. No tintinean las espadas, no relinchan los silenciosos caballos. Solo a veces de alguna parte resuena el canto del cuerno. Ondeán las crines, las luces de los pantanos brillan bajo los cascos de los caballos (Караткевіч 1965, 187; Karatkievič]⁷³.

El motivo de la cacería salvaje aparece, asimismo, en la saga literaria fantástica *El brujo* del escritor polaco Andrzej Sapkowski (1948 –), y llega a penetrar, incluso, en el mundo del videojuego: la tercera entrega de la adaptación de las novelas de A. Sapkowski al género del videojuego de rol dedica buena parte de su trama a este motivo mitológico. Tanto es así que llega a titularse *The Witcher 3: Wild Hunt* (*El brujo 3: Cacería salvaje*, 2015). Es interesante comprobar que en ambas versiones contemporáneas, la del escritor belaruso U. Karatkievič y la del polaco A. Sapkowski (incluyendo el videojuego adaptado), se desmiente la leyenda de la cacería salvaje: en el caso de *La cacería salvaje del rey Stah*, el trabajo de detective del protagonista descubre una trama planeada por personas reales para llevar a cabo engaños y asesinatos; en *El*

⁷³ “Сцеражыцца дрыгвы, людзі, сцеражыцца балот уначы, калі сінія агні збіраюцца і пачынаюць скокі на самых гіблых мясцінах. Там часта ўначы пабачыце вы дваццаць коннікаў на вараных дрыкгантах. І галоўны коннік імчыць наперадзе ўсіх. Капялюх з заломленым полем насунуты на яго вочы, ногі прывязаны да сядла. Не бразгочуць мячы, не ржуць маўклівыя коні. Толькі часам аднекуль здалёк даносіцца спеў рога. Развываюцца грывы, балотныя агні ззяюць пад нагамі коней”.

brujo, por su parte, la supuesta cacería salvaje espectral resulta ser un grupo de elfos (una raza real en el mundo representado de la obra) que fingen ser seres del más allá con el objetivo de conseguir esclavos para sus filas. Esto confirma la idea de la confusión y el engaño del tiempo nocturno: la noche es un espacio poco claro, donde se acercan el más allá y el mundo de los vivos y nada es lo que parece.

Son recurrentes también las leyendas ambientadas en noches de especial relevancia en el calendario pagano y, más tarde, sincrético (cristiano-pagano). Entre ellas, como concretaremos en el apartado 2.3 de esta investigación, destacan la noche de difuntos, plasmada tanto en la leyenda El “Monte de las ánimas” de G. A. Bécquer como en la introducción literaria a la misma (Bécquer 2010, 143), y la noche de San Juan, denominada en belaruso *Kupalle*, que está asociada con numerosos ritos populares y aparece en repetidas ocasiones en obras literarias de todos los géneros y épocas: así, por ejemplo, el poeta, prosista y dramaturgo Janka Kupała (1882-1942) crea su pseudónimo a partir del nombre de esta fiesta y le dedica parte de su obra:

En la noche santa de Kupalle
Corta, madre, aquella hierba
Que llamamos aquí ‘paparać’⁷⁴
Y parece traer suerte⁷⁵.

Del mismo modo, la escritora del realismo mágico belaruso Janina Pinčuk (1991 –) le dedica uno de los capítulos de su novela *Горад мроў* (*La ciudad de los sueños*), llamado “Калі заквітнее папараць” (“Cuando florezca la flor de San Juan”) a dicha fiesta (Пінчук 2016, 186; Pinčuk). La protagonista de la novela recolecta en este capítulo la flor mágica, lo cual acerca esta noche también al motivo de la suspensión de la división entre realidad y fantasía.

⁷⁴ Nombre tradicional de una flor legendaria que florece solo en la noche de San Juan y, según la tradición, trae suerte para todo el año a quien logra encontrarla.

⁷⁵ “На купалле на святое / Рві, матуля, зелле тое, / Што ў нас папараць завецца! / І шчаслівым быць здаецца!”

Entre los escenarios simbólicos de las leyendas naturalistas resaltan especialmente aquellos relacionados con los cuerpos de agua, y especialmente con el mar, los lagos y, en menor medida, los ríos. Así, el Mar Mediterráneo sirve de escenario para el heroico periplo reflejado en *Ὀδύσσεια* (*La Odisea*) de Homero (s. VIII a. C.), mientras que las lagunas y lagos son, a veces, fuente de sabiduría y magia blanca y, en otras ocasiones, hogar de espíritus del agua con intenciones variables:

En algunos casos, el agua es fuente de curación y se genera un evento cultural completo que se puede trazar hasta la era de los romanos (la hidroterapia). En otros casos, el agua y sus espíritus guardianes han generado ‘patrones’ o protectores locales como sirenas, ondinas y otras criaturas cuyo ritual también se ha documentado en fuentes clásicas (Martos García y Bravo Gavero 2017, 191).

Posee especial importancia en los romanticismos eslavos el motivo de la *rusalka* o sirena. Las baladas *Rybka* (1820) de A. Mickiewicz y *Русалка* (1846) de T. Ševčenko, así como el fragmento teatral *Русалка*⁷⁶ (1829) de A. Pushkin desarrollan, con ciertas diferencias menores en su argumento, el mismo motivo literario: una bella joven de clase baja es traicionada por alguien de una clase social superior, se suicida por ahogamiento y se convierte en una *rusalka* que tiene un niño de su amante de posición acomodada y trata de obtener venganza.

También aparecen motivos acuáticos en las anteriormente nombradas baladas *Свіязь*, de J. Čačot, y *Świtez*, de A. Mickiewicz, donde cobra protagonismo el motivo de la inundación de una población entera, presente en el imaginario popular belaruso. Por lo tanto, podemos afirmar que el lago Nieščarda, que se encuentra junto a la casa del personaje titular de *El noble Zavalnia...* de J. Barščeŭski, realiza una función de escenificación legendaria de la novela completa, la cual analizaremos detalladamente en apartados posteriores.

Muy a menudo se convierten en escenarios legendarios los bosques y montes de los territorios donde se originan estas historias populares. El bosque no es solo hogar de criaturas fantásticas como gnomos o hadas, sino que es un espacio intermedio con el

⁷⁶ Los tres títulos pueden traducirse al castellano como “la sirena”.

potencial de dar lugar a giros narrativos cruciales. Así, Jack Zipes destaca el papel del bosque encantado en los cuentos de los hermanos Grimm, y afirma que

el bosque siempre es grande, inmenso, grandioso y misterioso. Nadie consigue dominar al bosque, pero el bosque posee el poder de cambiar vidas y alterar destinos. En muchos sentidos es la autoridad suprema en la tierra y, a menudo, el gran proveedor (Zipes 1987, 66)⁷⁷.

En efecto, el bosque se convierte en el ambiente en el que cambia el destino de numerosos personajes legendarios y, por consecuencia, literarios. La leyenda “La corza blanca” [Bécquer, *Leyendas*, 156-183, 2010] de G. A. Bécquer, de este modo, tiene lugar en un bosque aragonés, donde Garcés, sirviente de un noble del lugar, tiene un encuentro con una corza blanca estando de cacería.

En el relato “Korona węża” (“La corona de la serpiente”) (Barszczewski 2012, 197-201), perteneciente a *El noble Zavalnia...*, el protagonista, Siamion, se encuentra de cacería en un bosque cuando se cruza con un enorme perro de caza negro y un anciano desconocido que le promete grandes riquezas si logra cumplir la misión que le encomienda. Precisamente en este relato el motivo del bosque se une con el del monte, que representa una meta, un lugar al que el personaje legendario debe ir para lograr un objetivo que, posteriormente, resulta ser su perdición. Así, el desconocido encomienda a Siamion recuperar La corona de la serpiente del Monte de los alces, por causa de la cual se acaba extendiendo el rumor de que practica magia negra entre las gentes del pueblo.

Otro ejemplo del monte como símbolo de objetivo maldito se encuentra en otra leyenda de G. A. Bécquer, “El Monte de las ánimas” (Bécquer 2010, 143-155): con la intención de recuperar la banda azul de su prima Beatriz, Alonso se adentra en el Monte de las ánimas la noche de difuntos, con lo que causa la muerte de ambos.

⁷⁷ “The forest is always large, immense, great and mysterious. No one ever gains power over the forest, but the forest possesses the power to change lives and alter destinies. In many ways it is the supreme authority on earth and often the great provider”.

Otro de los principales marcadores de las leyendas naturalistas es el paso del tiempo y, especialmente, el ciclo anual de la naturaleza. El paso de las estaciones del año es esencial para las sociedades agrarias, dado que su actividad depende en gran medida de ello. Es natural, pues, que las creencias populares y el folclore no solo tomaran forma en base al paisaje circundante, también a partir de los fenómenos que lo modificaban de manera sistemática y repetitiva.

Una de las manifestaciones más antiguas de la mitología naturalista se encuentra en los cultos telúricos grecolatinos y, anteriormente, sumerios. Específicamente destaca el mitema⁷⁸ de la catábasis: el descenso al inframundo que, en los casos relacionados con el ciclo geológico de la naturaleza, es de ida y vuelta y se repite anualmente.

Así, en la mitología sumeria, esta función la cumple el mito de la diosa Inana⁷⁹, reina de los cielos la cual, según el Corpus textual en línea de literatura sumeria de la Universidad de Oxford, desciende al inframundo porque, en palabras de la propia Inana, “el señor Gud-gal-ana, el marido de mi hermana mayor Erec-ki-gala, ha muerto; para observar sus ritos funerarios ofrece generosas libaciones en su velatorio” [“Lord Gud-gal-ana, the husband of my elder sister holy Ereškigala, has died; in order to have his funeral rites observed, she offers generous libations at his wake”] (The Electronic Corpus of Sumerian Literature). Inana muere en el inframundo, pero es posteriormente rescatada. Al descubrir que su marido, Dumuzid, no ha guardado luto por su muerte, Inana pide a los demonios que se lo lleven al inframundo, pero después se arrepiente de su decisión y declara que pasará la mitad de cada año en el inframundo, y la otra mitad junto a ella, mientras su hermana lo sustituye en el mundo de los muertos: “tú la mitad del año y tu hermana la mitad del año: cuando se te llame, ese día te quedarás; cuando se llame a tu hermana, ese día serás liberado” [“You for half the year and your sister for half the year: when you are demanded, on that day you will stay, when your sister is demanded, on that day you will be released”] (ídem). Las idas y vueltas de Dumuzid al inframundo dan lugar al ciclo de las estaciones del año.

En la mitología griega, sin embargo, el paso de las estaciones del año está ligado a deidades femeninas, concretamente a Deméter, diosa de la tierra y la fertilidad, y su hija

⁷⁸ Tomamos la definición del término *mitema* que ofrece C. Lévi-Strauss en *Antropología estructural*, Buenos Aires: Eudeba, 1977, p. 19.

⁷⁹ Respetamos en nuestro texto la ortografía de la traducción inglesa de los textos sumerios recopilados en el *The Electronic Corpus of Sumerian Literature (Corpus textual en línea de literatura sumeria)* de la Universidad de Oxford: <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk>

Perséfone, raptada por Hades y desposada con él, que acaba pasando la mitad del año con su marido en el inframundo (con lo que se explica el decaimiento de la vegetación y la naturaleza en las estaciones frías) y la otra mitad con su madre; la vuelta de Perséfone marca, así, el comienzo de la primavera.

En resumen, las leyendas naturalistas se caracterizan por una estructura narrativa construida en torno al lugar en el que se desarrolla la historia, especialmente desde el punto de vista de los ciclos naturales. A estos lugares y tiempos se les otorga un valor tanto simbólico como argumental.

2. 1. 2. Leyendas geológicas

Similares a las leyendas naturalistas, las leyendas geológicas se concentran en aclarar el origen de accidentes geográficos, sobre todo montañosos y rocosos, que llaman la atención de la gente local por su forma antropomórfica o de otro modo sorprendente.

V. García de Diego recoge en su antología la leyenda *La roca del Fraile*, del Rosellón, que es una variante de la roca del Fraile Encapuchado, motivo presente “en las montañas de todos los países religiosos” (García de Diego 1958, 20). Según su argumento, el fraile Miguel, que se dedicaba a salvar a viajeros y peregrinos los días de mal tiempo, se enamoró de una bella joven a la que ayudó, y Dios lo castigó por su obsesión convirtiéndolo en piedra.

Los motivos de construcciones rocosas no sólo aparecen en leyendas de corte cristiano. En la *Odisea* de Homero aparecen unas enormes rocas costeras, según la historia colocadas por el cíclope Polifemo: “vimos una cueva cerca del mar, elevada, techada de laurel. Allí pasaba la noche abundante ganado ovejas y cabras, y alrededor había una alta cerca construida con piedras hundidas en tierra.”⁸⁰ En esta epopeya griega, pues, hay seres mitológicos capaces de modificar la orografía del paisaje.

Las piedras sagradas o legendarias aparecen también en el sistema eslavo de creencias populares. Así, los antiguos belarusos, cuando ocurría alguna desgracia, “realizaban obligatoriamente peregrinajes a las piedras veneradas (aunque estuvieran muy lejos), les llevaban sacrificios y ofrendas” [“здзяснялі абавязковыя паломніцтвы да шануемых камянёў (няхай сабе да іх была і даволі значная адлегласць), прыносілі ім ахвяры і паднашэнні”] (Ненадавец 2013, 250; Nienadaviec). En efecto, el elemento de la piedra ocupa un lugar especial tanto en las creencias paganas como, posteriormente, en las cristianas. Así, como afirma T. Šamiakina,

la magia de la piedra tenía para nuestros antepasados eslavos un significado tan importante como la magia del árbol, y también se relacionaba con el concepto del

⁸⁰ Trad. José Luis Calvo Martínez. [online]: <https://www.apocatastasis.com/odisea-homero.php>

Centro... La piedra es una base universal en todas las tradiciones culturales. Pedro (piedra) en el cristianismo es la base de la Iglesia (Шамякіна 2008, 59; Šamiakina)⁸¹.

Por lo tanto, la piedra se transforma también en un elemento sincrético, común a las tradiciones folclóricas y religiosas (tanto paganas como cristianas) capaz de unir distintos sistemas de creencias por el papel que cumple en ellas.

El alcance de estas leyendas no se limita, sin embargo, a piedras y peñascos. Existen otros elementos, como los volcanes o las grutas, con un significado destacado en las leyendas de carácter geológico. Así, en la introducción a la leyenda *La cueva de la Mora* de G. A. Bécquer, el narrador –*alter ego* del escritor– mantiene un diálogo con un trabajador de los viñedos cercanos a dicha cueva, quien le advierte: “– ¡Penetrar en la cueva de la Mora! –me dijo, como asombrado al oír mi pregunta–. ¿Quién habría de atreverse? ¿No sabe usted que de esa sima sale todas las noches un ánima?” (Bécquer 2010, 207). La cueva, pues, se asocia a un espectro que asusta a los que se aventuran a acercarse a ella. En el caso de las leyendas populares (no literarias) de estas características, el espectro o monstruo asociado con ciertos accidentes geográficos puede servir de advertencia a niños y adultos para que eviten las zonas más peligrosas del paisaje local.

Las leyendas sobre volcanes son comunes en el folclore de numerosos pueblos. Así, por ejemplo, se origina la leyenda del fuego celestial en Changbaishan (Manchuria):

Sobre la cima de la Montaña Blanca en el cielo había muchas capas de nubes, una encima de la otra. También había entre las nubes un edificio de oro. Un día, un dragón de fuego con la forma de fuegos artificiales dorados descendió por el Río Rojo y poseyó el cuerpo de un Chamán. El dragón de fuego jugó con las mechas y lanzó fuegos artificiales al cielo. Los habitantes de Manchuria pensaron que el dragón de fuego era el rey de los dioses (Haiquan et al. 2002, 194)⁸².

⁸¹ “Магія каменя мела ў нашых славянскіх продкаў такое ж важнае значэнне, як і магія дрэва, і таксама звязвалася з паняццем Цэнтру... Камень ва ўсіх культурных традыцыях – універсальны базіс. Пётр (“Камень”) у хрысціянстве – аснова Царквы”.

⁸² “Above the Summit of a White Mountain in the sky, there were many cloud layers one on top of the other. There was also a Golden building along the clouds. One day a fire dragon with the shape of Golden Fireworks descended along a Red River and possessed the body of a Shaman. The fire dragon played with

No es de extrañar que la mitología hawaiana, cuyo origen geográfico es un archipiélago volcánico, cuente con una diosa cuyo dominio es, precisamente, el de los volcanes y el fuego: “Pele como diosa del fuego de los volcanes se menciona en los cantos hawaianos con varios nombres que describen la actividad volcánica” [“Pele as goddess of volcanic fire is addressed in Hawaiian chants by a number of names descriptive of volcanic activity”] (Beckwith 1976, 178). El imaginario colectivo hawaiano, de nuevo, depende en gran medida del paisaje circundante a su pueblo.

Concluimos, pues, que las leyendas geológicas, íntimamente relacionadas con las naturalistas, ofrecen una explicación popular al origen de distintos elementos estáticos de la geografía local, sobre todo a su orografía: las piedras de gran tamaño, montañas, cuevas y volcanes, cuya existencia puede sorprender a los lugareños, reciben su explicación legendaria en estas narraciones folclóricas.

Bakeshan-joss sticks and threw Fireworks in the sky. The Manchurians thought that the fire dragon was the king of the gods”.

2. 1. 3. Leyendas de animales y plantas

La narrativa popular, al igual que la imitación de la misma en la literatura culta, es rica en elementos del mundo vegetal y animal que, personificados o no, actúan como núcleos argumentales o parte del aparato simbólico de las obras en cuestión.

En lo que concierne a los animales, merece la pena destacar que, en el folclore europeo y universal, hay ciertas especies que poseen connotaciones semánticas implícitas. Así, por ejemplo, animales como el zorro o ciertos roedores aparecen en el folclore dotados de gran inteligencia e ingenio, y es que

en el folclore... los animales pequeños, diminutos y físicamente débiles aparecen representados como más sabios que los animales grandes o las aves, y esencialmente tienen éxito en sus tareas y enfrentamientos contra ellos. En este modelo inverso, un león es derrotado por un zorro, un elefante es engañado por una liebre, y un lobo es destruido completamente por un mono listo (Handoo 1994, 35)⁸³.

Sin embargo, esto no quiere decir que estos animales relativamente débiles sean representados en la narrativa folclórica con connotaciones positivas. Como afirma Anselmo José Sánchez Ferra,

el zorro ocupa un lugar destacado en muchos de los cuentos de tradición oral como protagonista que encarna la imagen del personaje pícaro, trapacero, astuto, taimado, ladino..., comportamientos que despliega en todos los relatos y que *a priori* serían suficientes para acabar con éxito las empresas en las que se ve envuelto, aunque el resultado final nos lo muestra esencialmente como un perdedor (Sánchez Ferra 2007, 111).

⁸³ “In folklore... small, tiny, and physically weak animal and birds are shown as wiser than the big animals or birds and essentially victorious in their tasks and struggles against them. In this reversed model a lion is defeated by a fox, an elephant tricked by a hare, and a Wolf completely destroyed by a clever monkey”.

La presencia de estos matices negativos no es de extrañar si tenemos en cuenta que la imagen folclórica del zorro es, esencialmente, una construcción sincrética, influenciada profundamente por las ideas del cristianismo: “el zorro, considerado falso y embaucador, durante el periodo medieval era la metáfora del engaño hereje. La persecución del zorro representaba la fuerte lucha contra el mal que amenaza la obra de Dios” (Marchesini y Tonutti 2017, 85). Esta es, presumiblemente, la razón por la que la imagen del zorro astuto esté extendida en la literatura popular de toda Europa.

El folclore chino, por su parte, comparte los matices de astucia y picardía del zorro, y le añade, principalmente, dos cualidades más: la longevidad extrema y la habilidad de imitar la forma humana o transformarse en un ser humano. Así, como afirma Edward Theodore Chalmers Werner en su antología *Myths and Legends of China* (*Mitos y leyendas de China*), de 2005,

el zorro es una criatura de mal augurio, longeva (vive hasta ochocientos o mil años), con una virtud peculiar en cada parte de su cuerpo, capaz de producir fuego golpeando el suelo con la cola, astuto, cauteloso, escéptico, capaz de ver el futuro, de transformarse (normalmente en ancianos, estudiosos o doncellas bastante jóvenes); le gusta hacer bromas y atormentar a la humanidad (Werner 2005)⁸⁴.

La figura del zorro, similar, en su esencia, a la que observábamos en Europa, está muy extendida en las leyendas populares del Asia oriental. En el folclore japonés, el zorro (conocido como *kitsune*) también es capaz de transformarse en persona, y utiliza su habilidad para “engañar a los humanos o añadir peso a una petición importante” [“to trick humans or to add weight to an important request”] (Ortabasi 2013, 254). Estos personajes gozan de tal popularidad en Japón que han llegado a penetrar, por ejemplo, en el mundo de la animación japonesa, con personajes como Tomoe (de la serie televisiva *Kamisama Kiss*, 2008-2016) o Shippo (*InuYasha*, 2000).

⁸⁴ “The fox is a creature of ill omen, long-lived (living to eight hundred or even a thousand years), with a peculiar virtue in every part of his body, able to produce fire by striking the ground with his tail, cunning, cautious, sceptical, able to see into the future, to transform himself (usually into old men, or scholars, or pretty young maidens), and fond of playing pranks and tormenting mankind”.

Algunos pájaros también presentan en los textos mitológicos y legendarios un ingenio claramente desarrollado y efectivo. Tanto en la mitología del Noroeste americano como en la del Noreste asiático, el cuervo, “como personaje... es muy particular. Combina los atributos y habilidades de un ave y un humano, y se caracteriza por su apetito insaciable. En la mitología desempeña el triple papel de transformador, *trickster* y embaucador, simultánea o alternativamente” [“As a character... is very distinctive. He combines the attributes and abilities of a bird and a man, and is characterized by an insatiable appetite. In mythology, he plays the triple role of transformer, *trickster*, and dupe, simultaneously or alternately” (Chowning 1962, 1). Estas características se extienden, en cierta medida, a aves similares como la urraca, de la que “se cree por toda Europa que... se ve atraída irremediabilmente por los objetos brillantes” [“It is widely accepted in European culture that... are unconditionally attracted to shiny objects”] (Shepard *et al.* 2015, 393), por lo que aparece también como pájaro ladrón. Un buen ejemplo de esta creencia popular se observa en la ópera de G. Rossini (1792-1868) *La gazza ladra* (*La urraca ladrona*), en la que una joven es condenada por el robo de unas joyas, que ha sido perpetrado, en realidad, por un ave de esta especie.

Cabe mencionar que, en el sistema de creencias populares de los eslavos orientales, los elementos ornitológicos ocupan un lugar especial. Así, por ejemplo, el cuco “en el folclore belaruso-ucraniano... es principal entre los símbolos de cambio de edad de las jóvenes mayores de edad, de las novias” [“в белорусско-українському фольклорі... являється головним в візній символіці повнолітніх дівчаток, дівчаток-невест”] (Бернштам 1982, 28; Bernshtam), y con él se relacionan distintos rituales del amor y el culto a los muertos.

En *El noble Zavalnia...* de J. Barščeŭski aparecen numerosas representaciones de animales, principalmente asociadas a la magia negra: en el primero de los relatos que conforman la obra, (*“O czarnosiężniku, i o zmii wylęglej z jajka koguta”*) (“Sobre el hechicero y el dragón que salió de un huevo que puso un gallo”) (Barszczewski 2012, 174-186), el gallo negro juega un papel crucial en la narración, ya que, como indica el propio título del relato, de su huevo nace el dragón que se convierte en elemento central de la misma.

En el tercer relato, “La corona de la serpiente”, no sólo aparecen la serpiente nombrada en el título, sino también, como habíamos explicado en el punto anterior de

este análisis, un perro negro que cumple la función de ayudante mágico⁸⁵. Las serpientes, por su parte, tienen una función fundamental: representan el mal y el paganismo frente a los valores cristianos, representados a través de la cruz de Cristo. Una figura similar aparece en el relato séptimo, “Duchy ogniste” (“Espíritus ígneos”) (ídem 258-268), en el que el protagonista, Albert, se ve obligado a curar a un anfibio enfermo para que el espíritu Nikitron se convierta en su sirviente.

De este modo, también hemos de resaltar la importancia en *El noble Zavalnia...* de los peces que, si bien no aparecen en los relatos de los huéspedes del noble, sí que están presentes en los episodios de diálogos intermedios que se dan entre ellos: en primer lugar, el pescador Rodzka habla de unas criaturas impuras que ha visto en las aguas del lago Nieščarda (ídem 221); por su parte, Aühinia, la esposa del herrero, relata la historia de un niño que se convirtió en un pez y, aunque fue salvado por un cura y volvió a su forma humana, la gente temía que se criaría “frío como un pez” [“tak zimny jak ryba”] (ídem 229), y que seguiría, en suma, afectado por las fuerzas del mal.

Recupera J. Barščeŭski la imagen del lobo, que aparece en los relatos cuarto, “Wilkołak” (“El hombre lobo”)⁸⁶ (ídem 202-209), y noveno, “Duch cierpiący” (“El alma en pena”) (ídem 292-295). En ambos casos, los lobos que aparecen son, en realidad, seres humanos que cambian de forma. El primero de ellos sufre transformaciones involuntarias tras haberse bebido una vodka embrujada; el segundo, por voluntad propia.

Volviendo al ejemplo de “La corza blanca” de G. A. Bécquer, vemos, también en la literatura española, un caso de humano transfigurado en animal. Las circunstancias de la joven Constanza no llegan a explicarse de forma exacta en el relato del escritor sevillano: cuando Garcés consigue alcanzar al grupo de corzas blancas, lo ve sustituido por “un grupo de bellísimas mujeres, de las cuales unas entraban en el agua jugueteando, mientras otras acababan de despojarse de las ligeras túnicas” (Bécquer 2010, 177), imagen que podría relacionarse con otra figura, la de la ninfa del agua u ondina, que aparece mencionada, de hecho, en la canción que entona el coro de mujeres antes de su encuentro con Garcés: “Reina de las ondinas, sigue nuestros pasos / Ven a embriagarte con el perfume de las violetas que se abren entre las sombras” (ídem 175). Es digno de

⁸⁵ Explicaremos esta función en detalle en el siguiente apartado de nuestra investigación (2.3).

⁸⁶ En belaruso se utiliza la palabra *ваўкалак* (en el original polaco, *wilkołak*), equivalente eslavo al hombre lobo europeo, cuya transformación se debe a un hechizo mágico, bien del propio licántropo (si se transforma intencionalmente, bien de una tercera persona).

mención el hecho de que las corzas blancas comparten los atributos tradicionalmente femeninos de la belleza y la elegancia con las mujeres de las que provienen, tanto que llegan a darse comparaciones como la siguiente: “una de ellas [de las mujeres], blanca como el vellón de un cordero” (ídem 177). En efecto, la unidad de corza y mujer en esta leyenda se reafirma cuando Garcés, al intentar cazar con su ballesta a la más bella y graciosa de las corzas blancas, acaba provocando la muerte de Constanza.

El mundo vegetal, por su parte, ha sido siempre parte integral de la sabiduría popular y, por extensión, del imaginario colectivo. Las propiedades curativas de ciertas plantas les otorgaban, a ojos de los pueblos que se servían de ellas, un carácter mágico e, incluso, sagrado. Así,

la vinculación de las plantas a determinadas deidades griegas y romanas es divisa común para todo el mundo vegetal... fue el Centauro Quirón el gran conocedor de las virtudes medicinales de las plantas... Júpiter... se vinculó con gran número de plantas, entre otras, la siempreviva mayor (*Sempervivum tectorum*), que recibió el nombre de ojo de Júpiter (Rey Bueno 2008, 22).

Debemos prestar atención a que la mitología griega presenta, a su vez, varios ejemplos de transformaciones de personajes, si no humanos, antropomórficos (dioses, musas y otros) en árboles y plantas. El ejemplo más conocido quizá sea el de Dafne: “Apolo intenta conquistarla, ella se resiste y, mientras huye de él, es convertida por su madre, Gea, en un laurel” (Martín 1933, 149). Tales leyendas refuerzan la idea de la identificación de ciertas plantas (tanto hierbas y flores como árboles) con diferentes deidades mitológicas.

En las creencias populares de diferentes épocas y zonas geográficas es común también el culto a los árboles. A nivel prácticamente universal

el árbol acabó por expresar por sí solo el cosmos... el árbol babilónico *Kiskanu*... puede considerarse como uno de los prototipos del árbol sagrado. La tradición india... representa al cosmos bajo la forma de un árbol gigante... aparece en la doctrina esotérica hebraica... Lo mismo ocurre con la tradición islámica del árbol de la felicidad... se encuentra en el

foklore islandés y finés... Aparece también en la China arcaica, y en los pueblos árticos y en las costas del Pacífico... El árbol cósmico por excelencia es Yggdrasil (García Barreno 1996, 30).

El mitema del árbol de la vida no solo está presente en las religiones, sino que traspasa también al folclore. Por ejemplo, en el cuento *Von dem Machandelboom (Del enebro)*, recogido y publicado por los hermanos Grimm en 1812, la planta se relaciona con la vida y la muerte: una mujer estéril formula el deseo de tener un hijo bajo el árbol, lo cual le es concedido; posteriormente, sin embargo, se envenena al comer sus bayas y muere. El enebro representa, pues, el ciclo de la vida humana.

El árbol tiene un papel de relevancia, asimismo, en la Biblia. Como afirma el profesor Lytton John Musselman,

la Biblia contiene más referencias a árboles y bosques (más de 525) que a cualquier otro tipo de organismo viviente exceptuados los humanos. Estas referencias se encuentran desde el primer libro de la Biblia, que menciona el árbol de la vida en el Jardín de Edén (Génesis, 2:9) hasta el último libro del Nuevo Testamento, que se refiere al árbol de la vida como característica destacada del paraíso (Apocalipsis, 22:2, 14) (Musselman 2003).

La cosmovisión de los eslavos orientales otorga una gran importancia a la adoración de la naturaleza, donde cada árbol tiene su propio significado: “en el culto general a la naturaleza de los eslavos orientales paganos estaba muy extendida... la adoración... de los árboles sagrados (muy a menudo se consideraban sagrados, además del roble, el tilo, el abedul y el sauce” [“У агульным кульце прыроды ва ўсходнеславянскіх язычнікаў было шырока распаўсюджана... пакланенне свяшчэнным... дрэвам (даволі часта свяшчэннымі лічыліся, акрамя дуба, ліпа, бяроза, вярба)”] (Ненадавец 2013, 178; Nienadaviec). No pretendemos en nuestra investigación a un análisis detallado de las propiedades mágicas y rituales atribuidas a cada una de estas especies, ya que un tema de tal calibre merecería una investigación aparte; sin embargo, sí tendremos en cuenta el hecho de que los árboles y planta son parte integral del folclore y las creencias arcaicas de los eslavos orientales.

En el caso de la literatura culta, hemos de nombrar los casos en las que aparecen hierbas y plantas en *El noble Zavalnia...*, que se asocian con la magia, ya sea blanca o negra, y los procedimientos curativos. En esta obra hemos prestado atención a dos instancias principales: en primer lugar, el roble, árbol sagrado para los eslavos orientales, como decíamos anteriormente, que aparece en el relato décimo, “Włosy krzyczące na głowie” (“Los cabellos que gritan en la cabeza”) (Barszczewski 2012 298-310). La tala de este árbol por consejo del anciano hechicero, representante del mal, resulta en una serie de desdichas en la casa del protagonista.

Por otro lado, en el relato undécimo aparece la hierba *žabier*, que le da nombre al relato, en el que se menciona que, “según las historias gitanas, crece en las profundidades del agua, protege de los incendios y enseña a adivinar el futuro” [“Według podań Cyganów, rośnie w głębiach wody, zastrzega od pożarów, i uczy zgadywać przyszłość”] (ídem 314). Pese a que J. Barščeŭski es, según las fuentes escritas conocidas, el primero en mencionar esta hierba en concreto, las creencias sobre hierbas curativas gozan de popularidad en Belarús aun actualmente.

También G. A. Bécquer utiliza en sus *Leyendas* la figura de una planta, en este caso, una flor, en “La Rosa de Pasión” (Bécquer 2010, 52-66). En esta historia, de fuerte influencia religiosa, una hermosa flor brota sobre la tumba de una chica judía que muere a mano de su padre tras convertirse al cristianismo por amor a un hombre católico. La flor se describe en el epílogo de esta leyenda con los siguientes términos: “una flor hasta entonces nunca vista, en la cual se veían figurados todos los atributos del martirio del Salvador del mundo, flor extraña y misteriosa” (ídem 64). Así, más que un elemento pagano, como en el caso de la hierba *žabier* utilizada por J. Barščeŭski, la flor becqueriana es un símbolo sincrético que confirma la aceptación del cristianismo por parte de la chica conversa, que pasa a ser una mártir de la cristiandad.

Aparece, asimismo, mencionado un árbol de la mitología india en “El caudillo de las manos rojas” (Bécquer 2017, 119-171), relacionado, en este caso, con la muerte en lugar de la vida: “¿es cierto que existe un árbol cuya sombra causa la muerte?” (ídem 139). Según la anotación de Pascual Izquierdo a esta edición, el árbol al que G. A. Bécquer se refiere es el *açoka*, que según los mitos de la India, en efecto, “causa la muerte a quienes se cobijan bajo su sombra” (ibídem).

De este modo, son numerosos los ejemplos de elementos argumentales del mundo animal y vegetal en la mitología, las leyendas y, más tarde, en la literatura culta: la adoración de animales y plantas sagrados es una de las bases más arraigadas de las primeras religiones populares en todo el mundo, por lo que no es de extrañar que se desarrollaran auténticos sistemas semánticos que otorgaran significados especializados a cada uno de estos símbolos legendarios, los cuales persisten en la literatura culta romántica. Concretaremos dichos símbolos y sus usos literarios en el apartado 2. 2 de la presente investigación.

2. 1. 4. Leyendas iconológicas y de monumentos

Según V. García de Diego, “la contemplación de un monumento o imagen lleva instintivamente al deseo de su identificación e interpretación” (García de Diego 1958, 23). Son numerosas las historias sobre edificios o construcciones que llaman la atención, ya sea por su situación, su estructura, el desconocimiento de sus orígenes u otras razones.

Los monumentos tratados en las leyendas populares pueden ser tanto contemporáneos al folclore sobre ellos como pertenecientes a civilizaciones anteriores. Así, por ejemplo, ya en el siglo XII hay recogidas leyendas sobre la construcción bretona de Stonehenge, referidas a los motivos de su construcción y al origen de algunas de sus piedras: “el primer registro conocido de la historia legendaria de Stonehenge aparece en la *Historia de los reyes de Bretaña* de Geoffrey de Monmouth (alrededor de 1136)” [“our earliest known record of the legendary history of Stonehenge occurs in Geoffrey of Monmouth’s *History of the Kings of Britain* (c. 1136)”] (Grinsell 1976, 5). Esta historia no es un reportaje histórico, sino que está relacionado con los antiguos gigantes mitológicos y el mago Merlín. Es, por lo tanto, una obra popular de ficción que, sin embargo, conserva una cierta base histórica.

Las explicaciones legendarias del origen de tales monumentos estuvieron extendidas durante mucho tiempo. Así, en su análisis del estudio del megalitismo gallego en el siglo XIX, Marcos Martín-Torres explica que “durante la Edad Media y gran parte de la Edad Moderna, los megalitos se tenían en consideración únicamente como marcos de territorio y/o como misteriosas construcciones de antiguos gentiles que podían albergar tesoros” (Martín-Torres 2000, 287-288). Es decir, su valor simbólico y mitológico predominaba sobre la posible información arqueológica que se pudiera obtener de ellos.

Tal es la situación, asimismo, con los menhires de la Bretaña francesa, entre los cuales “raro es el [...] que no tiene su leyenda. En Chantonay, los tres existentes son obra del hada Melusine. En Santa Cecilia (cantón de Essarts), lo es de la Virgen” (García de Diego 1958, 23). Estas historias populares suplían la falta de conocimiento histórico que se tenía sobre dichos monumentos de eras anteriores.

No sólo las construcciones arquitectónicas son objeto de las narraciones populares, sino también obras de arte como esculturas y cuadros. Un caso destacado es el

de las esculturas romanas de “verracos”, presentes en España y Portugal. Como explica Guadalupe López Monteagudo, “si fantásticas, y a veces absurdas, son las teorías que se han emitido sobre el probable origen de las esculturas de ‘verracos’, no le van a la zaga las leyendas inventadas en torno a ellas” (López Monteagudo 1986, 158). Otro caso célebre es el de *La loba capitalina*, escultura que sigue, aún hoy, rodeada de misterio.

Un ejemplo más, relacionado, esta vez, con la tradición católica, está en *El Cristo de las batallas*, una de las figuras más antiguas de la Semana Santa de Ávila: “quiere la tradición que el origen de la escultura se remonte a tiempos de los Reyes Católicos, quienes la habrían llevado en su compañía en cuantas batallas libraron, otorgándole así su nombre o advocación” (Sánchez Sánchez 2016, 315). Esta leyenda estaría, además, relacionada con dos de los personajes más destacados de la historia española, lo cual le otorga también rasgos de otro tipo de leyenda: de aquellas que hacen referencia a personajes con significado histórico. De este grupo de leyendas hablaremos posteriormente en este mismo capítulo de nuestra investigación.

También en relación con la religión cristiana, pero en su vertiente ortodoxa, aparecen numerosas leyendas sobre iconos capaces de realizar, según la cultura popular, verdaderos milagros, curar enfermedades graves y ayudar a los creyentes en otras situaciones desesperadas.

Y es que, para la tradición ortodoxa rusa, “los iconos, como las Escrituras, expresan lo inenarrable, y estas expresiones se han hecho posibles por Revelación divina” [“иконы, так же, как и Писания, выражают невыразимое, и выражения эти стали возможны через Божественное Откровение”] (Лосский 1995, 132; Losski). Es innegable, pues, el papel central que se otorga a los iconos en el cristianismo ortodoxo: así como la Biblia es la palabra divina en forma de texto, los iconos constituyen su representación gráfica.

Entre las *Leyendas* de G. A. Bécquer hay dos ejemplos notables de leyendas iconológicas y de monumentos. Un ejemplo claro lo encontramos en “El beso” (Bécquer 2010, 67-86). Esta leyenda relata la historia de una tropa francesa que se refugia en la iglesia de un convento toledano. Allí, el joven oficial que capitaneaba a los soldados encuentra dos estatuas: la escultura de un guerrero medieval y la de su esposa. Pese a los reparos de su tropa, que le advierten de que “esas bromas con la gente de piedra suelen costar caras” (ídem 83), refiriendo otra leyenda popular, el oficial se burla del guerrero y

trata de darle un beso a ella. Estas chanzas acaban de forma trágica para el militar: “en el momento en que su camarada intentó acercar sus labios ardientes a los de doña Elvira, habían visto al inmóvil guerrero levantar la mano y derribarle con una espantosa bofetada de su guantelete de piedra” (ídem 85). De esta forma, el guerrero de piedra hace muestra de las virtudes medievales tan apreciadas entre los románticos, dado que logra salvar el honor de su esposa siglos después de la muerte de ambos.

Las leyendas iconográficas y de monumentos son variadas en su tono y su temática, pero tienen en común el hecho de que su núcleo argumental lo constituye una edificación u obra de arte concreta, como lo son los menhires celtas, las estatuas romanas de “verracos”, o los iconos de la iglesia ortodoxa, entre otros. La narración puede explicar los orígenes del objeto en cuestión, ampliar la descripción de su contexto y sus características, o relatar las propiedades mágicas que posee; si bien se presta relativamente poca atención al análisis arqueológico de los objetos tratados, estos suelen ser reales y, consecuentemente, estas leyendas conservan, a menudo, una cierta base histórica.

2. 1. 5. Leyendas de monumentos inacabados o ruinosos

Al igual que las leyendas relacionadas con monumentos, edificios y obras de arte especialmente emblemáticas, las leyendas sobre ruinas y monumentos abandonados están muy extendidas en el folclore y la literatura de Europa. Y es que, tal y como afirma Vicente García de Diego, “de monumentos parcialmente destruidos o inacabados se dan en todas las regiones interpretaciones particulares, que no son la prosaica explicación de haberse acabado los medios o de ser interrumpido el trabajo por faltar un impulso humano, sino una razón sobrehumana” (García de Diego 1958, 25).

Así, las torres sobrevivientes de castillos derruidos se convierten, en el imaginario popular, en morada de fantasmas y espectros, y las ruinas son escenario de sucesos extraordinarios.

Sin embargo, las leyendas de ruinas no se limitan a relatar las historias de monumentos concretos maltratados por el paso del tiempo o destruidos por una maldición.

Uno de los temas tradicionales que se conserva desde tiempos más lejanos, y que ha alcanzado mayor difusión en el folclore universal, es el que sirve de núcleo a la leyenda de *la ciudad perdida* —el grupo humano aniquilado por un castigo divino— (Vidal de Battini 1942, 119).

Ya en la tradición bíblica, este es el destino que sufren, notoriamente, Sodoma y Gomorra. En su versión de *la ciudad sumergida*, el ejemplo más conocido en Occidente de dicha narración es el de la legendaria ciudad-imperio de Atlantis.

El papel de las ruinas en la literatura culta romántica se entrelaza, por un lado, con el amor hacia el pasado glorioso: los restos ruinosos de antiguos monumentos son testimonio de la grandeza de épocas anteriores. Por otro lado, los paisajes en ruinas proporcionan a la narrativa romántica un escenario tétrico que se complementa a la perfección con las tramas argumentales de la prosa gótica. De este modo, por ejemplo,

cualquiera que esté familiarizado con la obra en prosa de Bécquer sabe de su afición a los cementerios, a las ruinas y a todo lo que simbolice o represente la belleza que se marchita. Hay muchos más pasajes en las leyendas [...] destinados a describir ruinas, especialmente de templos, como si el poeta expresara en ellos su nostalgia por un pasado glorioso y de fe firme, que a edificios que ante él se mostraran en toda su integridad y magnificencia (García-Viñó 1969, 341).

En efecto, los espacios abandonados, lúgubres y ruinosos predominan en las *Leyendas* becquerianas: en ruinas está la iglesia del convento en el que transcurre la acción de “El beso”, cuyo argumento hemos analizado en el apartado inmediatamente anterior, dado que se estructura en torno a la figura de las estatuas:

la iglesia estaba totalmente desmantelada: en el altar mayor pendían aún de las altas cornisas los rotos jirones del velo con que lo habían cubierto los religiosos al abandonar aquel recinto; diseminados por las naves veíanse algunos retablos adosados al muro, sin imágenes en las hornacinas... en el pavimento, destrozado en varios puntos, distinguíanse aún anchas losas sepulcrales llenas de timbres, escudos y largas inscripciones góticas, y [...] en el fondo de las silenciosas capillas y a lo largo del crucero, se destacaban... las estatuas de piedra que... parecían ser los únicos habitantes del ruinoso edificio (Bécquer 2010, 69-70).

Por su parte, el protagonista de “El rayo de luna” atraviesa las calles de la Soria nocturna, cruzándose en su camino con ruinas de eras pasadas, como las de los caballeros templarios:

en la época a que nos referimos, los caballeros de la orden habían ya abandonado sus históricas fortalezas; pero aún quedaban en pie los restos de los anchos torreones de sus muros; aún se veían, como en parte se ven hoy, cubiertos de hiedras y campanillas blancas, los macizos arcos de su claustro, las prolongadas galerías ojivales de sus patios de armas, en las que suspiraba el viento con un gemido, agitando las altas yerbas (ídem 130).

El planteamiento de “*El Miserere*”, asimismo, se desarrolla en las ruinas de un monasterio navarro:

Las gotas de agua que se filtraban por entre las grietas de los rotos arcos y caían sobre las losas... los gritos del búho, que graznaba refugiado bajo el nimbo de piedra de una imagen de pie aún en el hueco del muro; el ruido de los reptiles, que [...] sacaban sus deformes cabezas de los agujeros donde duermen o se arrastraban por entre los jaramagos y los zarzales que crecían al pie del altar, entre las junturas de las lápidas sepulcrales (ídem 221).

Su escenario es clave para el desarrollo argumental de la leyenda, puesto que el conflicto principal que se trata es el de un fantasmagórico coro de monjes que sigue cantando su *miserere* mucho después de haber sido asesinados en el monasterio que habitaban. El autor, de este modo, aprovecha el ambiente misterioso del edificio en ruinas para desarrollar la narrativa de su leyenda y contribuir, en cierto modo, al folclore relacionado con él.

Las ruinas legendarias de *El noble Zavalnia...* se relacionan principalmente con la imagen de la Llorona⁸⁷, la cual aparece por todo el territorio de Belarús junto a los parajes en ruinas y a los cementerios. En el relato sexto de la obra, al que la Llorona da nombre, aparece la siguiente descripción:

Esa mujer de gran belleza, de ropajes blancos como la nieve, con un tocado negro en la cabeza y un negro pañuelo que le cubre los brazos; aunque su rostro está oscurecido por el sol y el viento, es hermoso y agradable, sus ojos están llenos de sentimiento y siempre cubierto de lágrimas. Aparece con mayor frecuencia en casas donde no vive nadie, en iglesias vacías y en las ruinas (Barszczewski 2012, 241)⁸⁸.

⁸⁷ En belaruso, *плачка*. No debe confundirse con la criatura mítica mexicana.

⁸⁸ “Ta kobiéta piékněj urody, odzienie jěj białe jak śnieg, na głowie ubior czarny i czarna chustka pokrywa ramiona, twarz chociaż śniada od słońca i wiatrów, ale piękna i przyjemna, oczy pełne uczucia i ciągle pokryte łzami. Ona jawia się najczęściej w domach, gdzie nikt nie mieszka, w pustych kościołach i na ruinach”.

Un ejemplo de las apariciones de la legendaria Llorona se observa en el relato undécimo, cuyo protagonista avista a la espectral mujer en el lugar donde se encontraba su pueblo, abandonado a la vuelta del personaje:

Sin dejar de avanzar, escaló la colina, pero tampoco desde allí pudo ver gente: solo se alzaba un humo espeso, como una niebla, desde más allá del bosque de abedules. Apenas pudo acercarse a aquel lugar cuando de la espesura salió a su encuentro una mujer de gran belleza, con un vestido blanco, el rostro empapado de lágrimas y una espada en la mano (ídem 318)⁸⁹.

Cabe destacar, como concretaremos en el siguiente apartado, que la Llorona de J. Barščeŭski no sólo es un espectro romántico relacionado con los ambientes ruinosos y lúgubres, sino también la personificación del propio país eslavo: “se trata de la Llorona-Belarus que llora por sus necios hijos que la olvidaron, la rechazaron, la entregaron a los extranjeros y les permitieron burlarse de ella” [“Гэта тая ж Плачка-Беларусь, якая смуткуе па сваіх неразумных дзецях, што забыліся пра Яе, адракліся ад Яе, аддалі на здэк чужым людзям”] (Хаўстовіч 2012b, 50; Chaustowicz). Este personaje romántico de inspiración folclórica, asociado con las ruinas y los cementerios y, consecuentemente, con el pasado glorioso de Belarus, se transforma en la prosa de J. Barščeŭski en un símbolo literario que codifica en sí una idea política: la de la patria olvidada, rechazada y humillada que se lamenta de su sino y ha de ser, finalmente, recuperada por sus ciudadanos.

Podemos, pues, concluir, que los monumentos ruinosos cumplen en la narrativa romántica una doble función: primeramente, crean un ambiente lúgubre y decadente, propio de la narrativa gótica decimonónica, es decir, cumple un objetivo estético; en segundo lugar, a nivel simbólico, las ruinas son un elemento esencial en la materialización de la idea del pasado glorioso, especialmente relevante para los romanticismos de periferia. El máximo apogeo de este plano simbólico nacionalista lo alcanza en su prosa

⁸⁹ “Idąc dalej, wstąpił na górę, lecz i zamtąd nikogo niepostrzegł z ludzi, dym tylko gęsty podnosił się jak mgła niedaleko za brzozowym lasem. Ledwo się zbliżył ku temu miejscu, jakaś kobieta wyszła z gaju wysokiéj urody, w białéj sukni, twarz zalana łzami i trzymając w ręku miecz, zastanowiła się przy drodze”.

J. Barščeŭski, quien asocia con los paisajes ruinosos al personaje de la Llorona, símbolo de la patria belarusa perdida.

2. 1. 6. Leyendas del amor regional y patriótico

Este tipo de leyendas tiene por objetivo ennoblecer o dignificar el lugar en el que transcurren, o bien la patria de sus protagonistas. Las leyendas de carácter patriótico contribuyen a la creación de la identidad nacional y la conciencia de los pueblos, puesto que proporcionan a las personas un pasado legendario común que las une a su país o región y las conecta entre sí; fortalecen la unidad de una sociedad concreta con la ayuda de unos personajes y unas historias populares comunes. Éste es, precisamente, el origen de la mayoría de las grandes epopeyas nacionales europeas, así como de las leyendas más extendidas de cada país, que deben tener como objetivo final la creación de la identidad de los pueblos y la popularización del carácter nacional establecido en ellas.

Estas características resultaron de gran utilidad durante el siglo XIX, el periodo en el que se desarrollaron las tendencias nacionalistas románticas. Así, Stephanie Barczewski afirma que

el propósito de construir un pasado nacional utilizando [...] material legendario se entiende generalmente como la creación de un consenso en lo que concierne al estado presente y la misión de la nación... El rey Arturo y Robin Hood se utilizaron en un esfuerzo literario por identificar y promover ciertos elementos considerados esenciales para la identidad nacional británica (Barczewski 2000, 2)⁹⁰.

El origen del uso de estas leyendas, sin embargo, se remonta a épocas mucho más remotas que la edad de los romanticismos europeos: ya en la época clásica se escriben textos épicos de gran envergadura, destinados a destacar las cualidades de los pueblos sobre los que en ellas se narra. Por ejemplo, Virgilio había comenzado a escribir la Eneida “por petición expresa del emperador [César Augusto]” [“at the express proposal of the emperor (ab Augusto Aeneidem propositam)”] (Avery 1957, 225), en un intento del gobernante de justificar la existencia del Imperio romano frente a la abolida república

⁹⁰ “The purpose of constructing a national past using... legendary material is generally assumed to be the building of a consensus regarding the nation’s current status and misión... King Arthur and Robing Hood were utilized in literary efforts to identify and promote certain elements considered essential to British national identity”.

dándole un origen mitológico, divino. Este hecho es indicador de que la élite política ha sido, históricamente, consciente de la influencia de las leyendas sobre la consciencia colectiva del pueblo, lo cual convierte al folclore en una herramienta sociopolítica a su disposición.

Las leyendas del amor patriótico cobran una nueva relevancia en la Europa de la Edad Media, en la que las lenguas vernáculas de los distintos países (y en especial las de aquellos países en los que había dominado hasta entonces el latín) comienzan a hacerse sitio en el ámbito de la cultura y la literatura de prestigio. De este modo, el *Cantar de mio Cid* (1200) cumple en Castilla una doble función: en primer lugar, la creación de un pasado legendario común en el que poder apoyar la unidad de la sociedad castellana; en segundo lugar, la legitimación y el avance de la lengua española, que comienza a ganarle terreno literario al latín. En palabras de Pedro Salinas,

es el amanecer de una literatura, de un mundo de ficciones imaginarias. Es un alma que estrena una lengua para la función sin igual de poetizar y de cantar. Sobre un vasto silencio de siglos se alzan voces cándidas y derechas. Son las de los cantares de gesta, en las que quedan prendidas las hazañas memorables de unos personajes heroicos y legendarios. Castilla empieza a hacerse un pasado, así en el canto, En la lengua vernácula, el castellano (Salinas 1945, 9).

En la épica medieval eslava destacan obras como *Повѣсть временныхъ лѣтъ* (la *Crónica de Néstor*, conocida también como la primera crónica eslava, escrita hacia 1113) o *Слово о плъку Игоревѣ* (*Cantar de las huestes de Igor*, que aproximadamente del año 1200). Ambos textos, escritos en el siglo XII, hacen referencia a la historia de la Rus' de Kíev, el primer estado eslavo oriental. Es importante destacar la semántica que se le fue otorgada a la ciudad de Kíev en sí, que perdura en el imaginario popular eslavo oriental hasta nuestros días. Las leyendas sobre Kíev, comunes a todos los pueblos eslavos orientales, también han sido utilizadas con metas sociopolíticas: bien para hermanar a los pueblos eslavos, bien para justificar la relevancia histórica del pueblo ucraniano.

Y es que, en efecto, los textos épicos medievales se recuperan, sobre todo a partir del siglo XIX, con el objetivo de reafirmar la historia gloriosa y la dignidad nacional de los distintos pueblos. Así, Tania van Hemelryck explica que

en los siglos XIX y XX, exacerbada por la experiencia contemporánea de la guerra y del odio ancestral entre franceses y alemanes, la crítica literaria medieval utilizó la *Canción de Roldán* con los fines patrióticos y políticos de fundamentar la legitimidad de una identidad nacional y lingüística, notablemente mediante el uso de un pasado revisado (van Hemelryk 2009, 1)⁹¹.

El escritor portugués Almeida Garrett, del cual habíamos hablado en el capítulo primero de la presente investigación, recuperó la figura del poeta renacentista Luís de Camões, sobre la cual creó una épica nueva de corte romántico en la que otorgó a la historia del poeta elementos legendarios:

Para Garrett, Camões parecía otro ejemplo de lo mal que la sociedad trata al hombre de genio. Garrett le adjudicó la justicia poética que no experimentó en la realidad: hizo que el Rey más poderoso de Portugal le rindiera homenaje al bardo imaginando al fantasma del Rey Manuel levantarse de la tumba para confesar su desagradecimiento real y alabar al poeta (Moser 1974, 213)⁹².

De esta forma, Almeida Garrett mezcla en su poesía épica elementos históricos reales sobre la vida de L. de Camões con elementos legendarios y fantásticos que aportan una nueva interpretación (o, incluso, una revisión) del pasado de Portugal y su literatura en el contexto de la revaloración histórica nacionalista de las escuelas románticas europeas.

Un enfoque similar utiliza el romántico polono-belaruso A. Mickiewicz en su gran obra épica *Pan Tadeusz*, que, como veíamos en el capítulo anterior de la presente investigación, se convirtió en epopeya nacional tanto para Polonia como para Belarús.

⁹¹ “Aux XIXe et XXe siècles, exacerbée par l’expérience contemporaine de la guerre et de la haine ancestrale entre Français et Allemands, la critique littéraire médiévale a utilisé la Chanson de Roland à des fins patriotiques et politiques pour fonder la légitimité d’une identité nationale et linguistique, notamment par le recours à un passé revisité”.

⁹² “To Garrett, Camões seemed another example of how badly society treats the man of genius. Garrett accorded him the poetic justice that he did not experience in reality: he had the most powerful King of Portugal pay homage to the Singer, by picturing the ghost of King Manuel as he rose from his tomb to confess his royal ingratitude and hail the poet”.

Por último, en lo que concierne a J. Barščeŭski y G. A. Bécquer, hemos de mencionar las tendencias patrióticas de la obra en prosa de ambos: el uso del topónimo “Belarús” (en el texto original polaco, *Białoruś*) por parte del narrador de *El noble Zavalnia...*, la lengua belarusa dialectal utilizada por algunos de sus personajes (*hetaj baśni prypomnyć niemożna duża ciaszkaja*)⁹³ [Barszczewski 2012, 170]) y las referencias al valor de los principios éticos del pueblo belaruso⁹⁴ constituyen, de por sí, un método literario patriótico, reivindicativo de la cultura, la lengua y las costumbres de los belarusos.

Bécquer, por su parte, trata también de hacer visibles la riqueza del folclore y la dignidad de las costumbres españolas, revalorizándolas tanto en sus *Leyendas* como en su obra literario-periodística *Desde mi celda*⁹⁵. En las *Leyendas*, como venimos observando hasta este punto de nuestra investigación, salen victoriosos los valores cristianos de la España decimonónica, cuyos detractores y transgresores son debidamente castigados, tal y como ocurre en “El beso” o “El monte de las ánimas”. Es similar la situación en *Desde mi celda*, obra en la que la malvada bruja Casca es castigada por el pueblo en el que vive su familia, si bien no se logró acabar con la línea de sangre de la hechicera, tal y como analizaremos en el capítulo siguiente de este trabajo.

En resumen, las leyendas del amor regional o patriótico surgen simultáneamente a la conciencia nacional de los pueblos, y han sido utilizadas a lo largo de la historia para la justificación y legitimización de los distintos Estados que se han ido sucediendo en las distintas épocas por todo el mundo. Estas leyendas gozaron de especial popularidad en la era medieval, con el establecimiento de diferentes Estados europeos y, sobre todo, de sus lenguas vernáculas y, por supuesto, en la época romántica, cuyos literatos dedicaron buena parte de su obra a recuperar, reinterpretar y revalorizar el pasado histórico glorioso y la valiosa tradición popular de sus respectivas naciones.

⁹³ En castellano: “este cuento es imposible de memorizar, es muy difícil”.

⁹⁴ Esta idea se verá desarrollada plenamente en el apartado 2.3 de nuestra investigación, en el análisis estructural integral de *El noble Zavalnia...*

⁹⁵ Que serán, asimismo, analizadas detalladamente en el apartado 2.3 de esta tesis.

2. 1. 7. Leyendas sobre personajes famosos, reales o ficticios, con significado histórico

A menudo relacionadas con las leyendas del amor regional y patriótico, estas leyendas se dedican específicamente a relatar, de manera más o menos ornada, las vidas de los personajes históricos más significativos de cada lugar, ya tengan carácter real o sean imaginarios, concentrándose en las particularidades de su carácter y su biografía.

Remontándonos a la Edad Media, debemos incluir en esta categoría el género hagiográfico, es decir, los relatos de vidas de santos, definidos por Ángeles García de la Borbolla con los siguientes términos: “se entiende por literatura hagiográfica aquella cuyo sujeto y objeto es el santo, independientemente del género empleado, verso o prosa, y del uso, litúrgico o privado, al que se destine” (García de la Borbolla 2002, 78). Es precisamente la veneración a los santos, intermediarios entre Dios y la gente corriente, la que conduce a otorgar a sus biografías rasgos legendarios, embellecidos. No es extraño, pues, que existan obras literarias hagiográficas de origen popular. De este modo, por ejemplo, *La vida del bienaventurado San Amaro* (cuya fecha de publicación se desconoce) es

un relato variopinto, que aunque tal vez haya sido en algún momento un breve *exemplum* o leyenda folklórica, como lo sigue siendo en algunas partes de Galicia, habrá sufrido un proceso evolutivo en el cual tomó parte la creación artística individual (Vega 1987, 13).

De nuevo, observamos que la literatura popular y la literatura culta no están diferenciadas por una clara línea divisoria, sino que el paso de la primera a la segunda es, frecuentemente, un proceso continuo de adiciones y reinterpretaciones de narraciones concretas. Lógicamente, esta tendencia estará más marcada en aquellos casos en los que las leyendas se basen en la vida de personajes reales, cuyas biografías se alejan de la realidad con las revalorizaciones populares y, más tarde, de autor, para transformarse en leyendas populares y literarias.

Estos procesos no se limitan, por supuesto, a las narraciones hagiográficas. Numerosas figuras históricas han sufrido desplazamientos temporales y cambios

substanciales en sus biografías al ser convertidos en leyendas por parte de sus paisanos. Así, por ejemplo, *Lady Godiva*

nunca cabalgó por Coventry a caballo... la leyenda dramatiza el tabú asociado al *voyeurismo*... celebra la belleza física de Godiva y los placeres de la vista, pero de un modo que trata de conservar la respetabilidad social. Justifica el escándalo de su hazaña imponiéndole un motivo de sacrificio (Donoghue 2008, 1-2)⁹⁶.

La noble británica, cuya leyenda fue creada después de su muerte, “fue una gran señora que gobernaba Coventry por derecho propio, la esposa del poderoso Conde Leofric de Mercia” [“she was a great lady who rules Coventry in her own right, the wife of the mighty Earl Leofric of Mercia” (Ellis Davidson 1969, 107). Sin embargo, gracias a la popularización de la versión legendaria de su biografía, primeramente, a través del folclore y, más tarde, a través de su dramatización literaria y cinematográfica, la imagen que perdura en el imaginario colectivo es, precisamente, la de la mujer cabalgando desnuda por las desiertas calles de Coventry.

También muchas figuras históricas posteriores a la época medieval han sido objeto del proceso de “legendarización” de sus vidas. Aquellos personajes relevantes no solo para la historia nacional de sus países de origen, sino también para la historia universal, acumulan diferentes interpretaciones según los matices que sus acciones históricas posean en el país en el que se crean las nuevas leyendas. Así, como apunta Julio Caro Baroja en su artículo “Localización, personificación y personalización de las leyendas”, notablemente

Napoleón, ya muy al comienzo del siglo XIX, fue presentado por algunos como un hombre extraordinario, y le dio ya unos caracteres que podríamos considerar casi legendarios en obras históricas como la del mismo Thiers. Frente a esta interpretación... podemos encontrarnos unos casos que suponen una inversión total del concepto... [En] *Guerra y Paz* de Tolstoi, se encontrarán con que este personaje... se convierte en una

⁹⁶ “She never made a ride through Coventry... the legend dramatizes the taboo associated with voyeurism... celebrates Godiva’s physical beauty and the pleasures of the gaze, but in ways that strive to maintain social respectability. It justifies the scandal of her deed by imputing a self-sacrificing motive”.

especie de cómico, de botarate, de hombre que no tiene la menor cualidad desde el punto de vista moral. Y, en cambio, el oponente en esta obra... el general Kutuzov, aparece... como un representante de la intuición, del alma rusa, y como una fuerza vital colectiva frente al histrionismo de Napoleón (Caro Baroja, 1990).

A diferencia de la literatura rusa, los románticos polacos presentan en sus obras una imagen extremadamente positiva de Napoleón Bonaparte: “la leyenda del cabo francés, pese a las modificaciones y a los distintos enfoques, es constitutiva y vinculante para la cultura polaca. Napoleón fue creado a la medida de las esperanzas y aspiraciones nacionales del romanticismo polaco” [“legenda francuskiego kaprala, mimo modyfikacji i różnorodnego ujęcia, jest konstytutywna i wiążąca dla kultury polskiej. Napoleon został uformowany na miarę narodowych nadziei i aspiracji romantyzmu polskiego”] (Krawczyk 2016, 86). De esta forma, Napoleón Bonaparte se convirtió en una figura central, entre histórica y legendaria, de la idea nacional polaca, puesto que su creación del nuevo Reino de Polonia devolvió al pueblo polaco la esperanza de una futura independencia estatal.

Defendemos en nuestra investigación la hipótesis de que J. Barščeŭski realiza una interpretación alegórica de la zarina Catalina II en su obra en prosa, convirtiéndola en un personaje legendario de carácter negativo, de acuerdo, asimismo, con su lectura historiográfica desde el punto de vista del estado belaruso. Si bien es cierto que en *El noble Zavalnia...* no aparecen personajes históricos cuyas biografías se reproduzcan más o menos literalmente (es decir, no hay versiones poetizadas de las vidas de personajes históricos propiamente dichos, ya sean reales o ficticios), consideramos digno de mención el relato octavo, “Biała Sroka” (“La Urraca Blanca”). Como observa M. Chaustowicz en su obra *El método artístico de Jan Barščeŭski*,

El relato “La Urraca Blanca” puede ser analizado como una encarnación artística específica de los hechos históricos de la Belarús de principio de la década de los años 70 del siglo XVIII. Además, sus protagonistas son una de las iniciadoras de las particiones [de la República de las dos naciones]: Catalina II, y ciertos magnates belarusos de gran

influencia que apoyaron a la zarina rusa en la realización de sus planes (Хаўстовіч 2003, 159; Chaustowicz)⁹⁷.

Si, en efecto, la Urraca Blanca, con sus episodios de magia negra y manipulaciones sociales, es el *alter ego* de la zarina, podemos afirmar que el autor tenía como meta hacer llegar a los lectores los sucesos acaecidos en Belarús, y utilizó la forma literario-popular de la leyenda para lograr evitar la censura imperial. Detallaremos en el apartado próximo de este capítulo las características de la Urraca Blanca, así como los mitologemas asociados con dicho personaje literario.

Las leyendas sobre personajes históricos reales y ficticios constituyen un amplio campo de creación tanto para la literatura popular como para la culta. La historia remota se puede explicar con la adición de supuestos personajes históricos semilegendarios, tal y como hemos observado en las leyendas patrióticas del apartado anterior; por otra parte, los personajes históricos reales de mayor relevancia pasaban a formar parte del acervo cultural popular, lo cual daba pie a su reinterpretación, a la creación de leyendas sobre las bases realistas de sus vidas, y a las diferentes lecturas, más o menos mitificadas, de diferentes personajes por parte de pueblos distintos. La conversión de personajes históricos en héroes legendarios o fantásticos permite, a su vez, evitar las trabas de la censura para poder tratar libremente temas históricos, sociales y políticos desde la literatura, tal y como, según mantenemos en nuestro trabajo, lo hizo J. Barščeŭski con la zarina rusa Catalina II.

⁹⁷ “Апавяданне ‘Белая Сарока’ можна разглядаць як спецыфічнае мастацкае ўвасабленне падзей у Беларусі напачатку 70-х гг. XVIII ст. Прычым асноўным персанажам з’яўляецца адзін з ініцыятараў падзелаў – Кацярына II, а таксама ўплывовыя беларускія магнаты, што спрыялі расійскай царыцы ў ажыццяўленні ейных планаў”.

2. 1. 8. Leyendas sobre personajes sin significado histórico (de carácter)

No todos los personajes que se transforman en leyendas populares y literarias tienen relevancia en el curso de la historia universal o, siquiera, de sus países y regiones. Muchos son los casos de leyendas formadas a partir de las biografías de personas comunes, anónimas o conocidas solo en su ambiente más próximo (por ejemplo, en su pueblo o región), que adquieren rasgos legendarios a través de la interpretación popular o artística con las que se revisitan sus vidas.

Este es el caso, verbigracia, de la figura del bandolero en la literatura popular andaluza:

un personaje envuelto con frecuencia en un halo de misterio y leyenda, a veces incluso cercano al mito. La imagen del bandolero ha ido cambiando en concordancia con los tiempos, pero al menos desde el siglo XVI está transida de estereotipos, entre los que predomina el tópico del personaje justiciero y generoso (Rodríguez Martín y López de Abiada 2006, 181).

Estos estereotipos se convierten en modelo para la creación de leyendas sobre bandoleros, se adaptaran o no a la realidad de la biografía de los susodichos. Buen ejemplo de ello es el *Romance de El Pernales* (cuya fecha exacta de composición es desconocida) sobre el bandolero Francisco Ríos, nacido en Estepa (Sevilla) que, pese a haber cometido terribles crímenes a principios del siglo XX, es alabado en esta obra como defensor de los campesinos y los pobres frente a los señores adinerados de Sevilla. Por una parte, la realidad histórica nos indica que

la primera acción cometida por la partida de “El Pernales” es toda una declaración de principios: tras entrar en un cortijo de Cazalla para robar no quedaron satisfechos con el botín, por lo que maniataron a su dueño y violaron repetidas veces a su mujer. Tras esa primera fechoría, los bandidos continuaron sus actuaciones criminales... “El Pernales” procuró ganarse también las fidelidades de los campesinos de la zona [...] evitaba robarles [...] además, en ocasiones entregaba algún duro o cigarros a los más pobres [...] Resulta

sorprendente que este gesto [...] le granjease su ulterior fama de defensor de los derechos de los pobres, de mito entre la población campesina de “Robin Hood” del siglo XX (Pérez Köhler 2006, 208).

En el *Romance de El Pernaes*, sin embargo, predomina un tono laudatorio en base a unas cualidades positivas falsamente atribuidas al personaje. Aparecen situaciones como la siguiente, en la que el bandolero roba al dueño de un cortijo para salvar a una anciana hambrienta:

Parando el caballo enfrente un hotel,
vio pasear a don Rafael; con el revólver en mano,
le dice Francisco Ríos: déme quinientas pesetas,
o le pego cuatro tiros.
Don Rafael asustado al momento se las dio,
las mismas que al otro día, antes de salir el sol,
se las entregó a la anciana para salvarla esta situación⁹⁸.

Tal y como ocurría en el caso de los personajes históricos, el carácter y los actos de este bandolero fueron completamente reinterpretados por la voz popular.

Son comunes, asimismo, las leyendas sobre hechiceras y brujas: normalmente se trata de mujeres de avanzada edad, con ciertos conocimientos sobre técnicas populares de curación a las que se les atribuyen poderes mágicos, normalmente con connotaciones negativas.

Las brujas, a las que dedicaremos un análisis individual en el apartado siguiente de la presente investigación, están presentes tanto en la prosa de G. A. Bécquer como en la de J. Barščeŭski. En el caso del romántico español, es destacable la figura de la tía Casca, cuya vida aparece relatada en forma de superstición popular en *Desde mi celda*.

⁹⁸ La letra del romance se cita a partir de la edición contenida en Rodríguez Gómez, Enrique. *Canciones entre líneas*, Sevilla: Caligrama, 2016.

El narrador, que parece interesarse por las creencias populares de los alrededores de Trasmoz, reflexiona sobre la historia de la tía Casca como si fuera un asesinato común, tratando con escepticismo los supuestos elementos sobrenaturales de la historia: “tal vez leerían ustedes en los periódicos de Zaragoza la relación de un crimen que tuvo lugar en uno de los pueblecillos de estos contornos. Tratábase del asesinato de una pobre vieja a quien sus convecinos acusaban de bruja”. Se aleja, por lo tanto, de estas creencias del pueblo, dejando claro que no son las suyas. Para añadir un trasfondo popular a la leyenda, el autor introduce a un pastor, que es el que advierte al narrador de que la historia de Casca es veraz. El pastor introduce una imagen clara del alma en pena de la bruja a través del relato de su encuentro reciente con ella:

Yo estaba algunos doscientos pasos camino atrás de donde nos encontramos en este momento: próximamente sería la misma hora, cuando creí escuchar unos alaridos distantes y llantos e imprecaciones... vi aparecer alta, seca y haraposa, semejante a un esqueleto que se escapa de su fosa, envuelto aún en los jirones del sudario, una vieja horrible, en la que conocí a la *tía Casca*. La *tía Casca* era famosa en todos estos contornos, y me bastó distinguir sus greñas blancuzcas que se enredaban alrededor de su frente como culebras, sus formas extravagantes, su cuerpo encorvado y sus brazos disformes, que se destacaban angulosos y oscuros sobre el fondo del fuego del horizonte, para reconocer en ella a la bruja de Trasmoz (Bécquer 2018, 235).

Si bien presenta una imagen considerablemente menos amenazadora, los vecinos del pueblo de Prakseda, una de las protagonistas del relato quinto de *El noble Zavalnia...*, “Rodzima plamka na ustach” (“El lunar sobre el labio”) (Barszczewski 2012 231-38), también sospechaban que esta practicaba la magia negra. J. Barščeŭski, folclorista aficionado, llega a describir algunas de estas técnicas de la brujería:

Los vecinos sospechaban que Prakseda robaba la leche a las vacas de los pueblos cercanos, porque, aunque ella misma tenía pocas reses, vendía mantequilla y quesos en la ciudad, y por toda la región se oían rumores de que a medianoche colgaba un paño blanco

en la pared, colocaba un cubo debajo y ordeñaba el paño por ambos extremos, y la leche caía del paño al cubo y rápidamente llenaba todas sus ollas de leche tibia (ídem 231)⁹⁹.

Precisamente estas descripciones por parte de terceras personas, personajes secundarios de las leyendas literarias, aportan a las narraciones un matiz popular, folclórico.

Además de los bandoleros y las brujas, por supuesto, existen numerosos personajes “tipo”, utilizados en las narraciones populares con ciertas funciones inmutables. Merece la pena mencionar el ejemplo de los personajes fuera de la fe cristiana, muy notablemente los judíos, que aparecen representados como avariciosos usureros en el folclore de muchos países europeos, además de muy apegados a su religión:

quizá la característica más señalada del antijudaísmo sea su universalidad y su permanencia en el tiempo, de forma que es una realidad presente en los más diversos ámbitos geo-históricos y en todas las épocas. Aunque son varias las causas que pudieron contribuir al rechazo generalizado hacia la población hebrea en época medieval, probablemente la que más peso tuvo fue, además de su diferenciación en materia religiosa, su decidida voluntad de conservar una identidad propia en el seno de la sociedad mayoritaria en la que se insertaba (Cantera Montenegro 1998, 14).

Así, en la España medieval, la imagen del judío se configura “mediante unas imágenes estereotipadas que comprenden rasgos físicos (nariz larga y ganchuda), actitudes determinadas (sonrisa sardónica, mirada malévola), o el ejercicio de actividades profesionales infamantes (en particular, el préstamo usurario o con interés)” (ídem 16).

El judío es un personaje frecuente también en la literatura popular belarusa:

En calidad de personajes negativos de los cuentos y relatos populares aparecen también los judíos, que hasta no hace mucho poblaban las ciudades y poblados de Belarús.

⁹⁹ *Sąsiedzi podejrzewali, że Prakseida w pobliskich wsiach odbiera mléko krowom, bo sama bardzo niewiele mając bydła, masło i séry przedawała w mieście, i już po całej okolicy rozchodziły się wieści, jakoby ona o północy biały ręcznik wieszła na ścianie, podstawiała wiadro i z dwóch końców doila, mléko lało się z tego ręcznika do naczynia i w prędkim czasie napelniła wszystkie garki ciepłym nabiałem.*

El judío (hebreo) se convierte en encarnación tanto del ingenio como de la debilidad mental más absoluta, pero siempre es tacaño, avaricioso, intenta enriquecerse a costa de los demás (Брысевіч 2010, 266; Brusievič)¹⁰⁰.

Aparece el personaje del judío también en la literatura romántica culta europea. Así,

el arquetipo del judío en la literatura belarusa no era ni tan positivo como el tabernero patriótico de Adam Mickiewicz, Jankiel (en su poema épico *Pan Tadeusz*) ni tan negativa como el judío intermediario de las crónicas de los cosacos ucranianos... Caricaturizado como rico, vendedor de alcohol, manipulador y avaricioso, a menudo recibe palizas por parte del brutal cosaco, o incluso es asesinado y se lo lleva el Diablo... El personaje judío de la *Komedia* de Gaetan Marasheŭski (1787) también pertenece a la categoría del maleducado vendedor de licor y usurero, pero se transforma en aliado ocasional del campesino en su intento de engañar al diablo, que simboliza al *pan*, al señor polaco (Dekel Chen et al. 2010, 168)¹⁰¹.

G. A. Bécquer recupera el arquetipo del judío medieval en su leyenda “La Rosa de Pasión”. El padre de la protagonista de la historia, la joven Sara, es descrito con los siguientes términos: “Daniel sonreía eternamente con una sonrisa extraña e indescriptible. Sus labios delgados y hundidos se dilataban a la sombra de su nariz desmesurada y corva como el pico de un aguilucho” (Bécquer 2010, 54). Vuelven a emerger, pues, los estereotipos del aspecto físico y el carácter enigmático e ingenioso de los personajes de fe judaica.

¹⁰⁰“У якасці адмоўных персанажаў народных казак і апавяданняў выступаюць таксама габрэі, якія здаўна насялялі беларускія гарады і мястэчкі. Габрэй (жyd) становіцца ўвасабленнем як хітрасці, так і празмернай глупоты, але заўсёды ён сквапны, хцівы, імкнецца нажыцца за кошт іншых”.

¹⁰¹ “The Jewish archetype in Belorussian literatura was neither as positive as Adam Mickiewicz’s patriotic tavern-keeper, Jankiel (in his epic poem, *Pan Tadeusz*), nor as negative as the Jewish go’between in Cossack chronicles from Ukraine... Caricatured as wealthy, a seller of alcohol, cunning and greedy, he is often beaten by the rude and brutal Cossack, ore ven killed and taken away by the Devil... the Jewish carácter in the play *Komedia* by Gaetan Marasheŭski (1787) also belongs to the category of the rude liquor seller and pawnbroker, but he becomes the occasional ally of the peasant in his attempt to deceive the Devil, who symbolizes the *pan*, or Polish lord”.

Las leyendas de carácter, por lo tanto, tienen como personajes centrales a personas comunes, sin relevancia histórica, que pueden ser reales o ficticias, y cuyas características sirven como motor argumental de la narración. Estos personajes pueden llegar a tipificarse por grupos, creándose arquetipos legendarios como el del bandolero, la bruja del pueblo o el judío; dichos arquetipos, como analizaremos más detalladamente en el apartado siguiente del presente capítulo, cumplen ciertas funciones semánticas en los textos en los que se utilizan.

A modo de conclusión, podemos añadir que los ocho tipos de leyendas nombrados en este apartado constituyen la base temática de la forma leyenda, ya sea en su vertiente popular original o en sus variaciones literarias (leyendas de autor). Bajo estas categorías se agrupan los elementos argumentales individuales, símbolos comunes y mitologemas, ya sean lugares, tiempos, personajes, objetos, sucesos o fórmulas lingüísticas, que sirven para articular las narraciones de carácter legendario. Realizaremos a continuación una clasificación de dichos símbolos, acompañada de la interpretación de cada uno de ellos y de los ejemplos más destacados de sus usos populares y literarios.

2. 2. Clasificación de los símbolos de inspiración popular

Tal y como hemos aclarado en el curso de nuestra investigación, los filólogos y escritores de las distintas escuelas románticas europeas realizaron una dedicada recopilación de las literaturas populares nacionales, a las que sometieron a un dedicado estudio y, lo cual no es menos importante, una revalorización cualitativa: las obras literarias anónimas pertenecientes al folklore de los pueblos cobraron una gran importancia en la definición de los caracteres nacionales y, por extensión, de la idea nacional romántica formada en cada país o región y la identidad independiente de las naciones en cuestión. Estos conceptos, como también hemos hecho notar en apartados anteriores, fueron especialmente importantes para el desarrollo de los romanticismos de periferia, los cuales comenzaron su desarrollo en una situación de desventaja frente a los centrales, bien desde el punto de vista cultural, bien debido a sus circunstancias sociopolíticas.

En el ámbito literario, el folklore nacional trascendió la función de base teórica de la identidad de los pueblos: la literatura popular no solo se convirtió en modelo lingüístico, en especial para aquellas lenguas menos desarrolladas gramaticalmente, sino que también proporcionó a los escritores románticos un inventario simbólico a la par novedoso e íntimamente relacionado con la tradición de su pueblo, que permitía la expresión literaria de las más diversas ideas, a menudo sorteando las limitaciones impuestas por la censura o la corrección social.

Este apartado, el más significativo de nuestra investigación, se dedicará a la clasificación y al análisis en detalle de los elementos de inspiración popular que más se utilizan como símbolos literarios en el romanticismo. Tomaremos ejemplos de su uso en la obra de J. Barščeŭski y G. A. Bécquer, primordialmente encuadrados en la estructura de sus leyendas literarias (cuya tipografía y características han sido explicadas en apartados anteriores), así como de otros escritores románticos, tanto de escuelas centrales como de sus análogas periféricas, sin olvidar esclarecer los orígenes folklóricos de los elementos tratados.

Para la selección de símbolos populares para su análisis en nuestro trabajo nos hemos referido a obras clásicas como *Morfología del cuento maravilloso*, de V. Propp o *El cuento belaruso*, escrito por L. Barag. Asimismo, hemos tomado en consideración los estudios previos a la antología en dos tomos *Leyendas de la literatura universal*, de V.

García de Diego. Por último, hemos basado parte de nuestra elección en nuestras observaciones individuales sobre las obras de J. Barščeŭski y G. A. Bécquer que constituyen el punto de partida de la presente investigación: *El noble Zavalnia, o Belarús en relatos fantásticos* del romántico belaruso, y las *Leyendas* y *Desde mi celda* del literato sevillano. Estas observaciones se han realizado teniendo en cuenta las obras más destacadas, tanto literarias como populares, cuya relación textual genética con las de J. Barščeŭski y G. A. Bécquer ha sido probada con anterioridad o es suficientemente probable como para ser considerada en una investigación filológica, como es el caso de los cuentos y narraciones conocidos en todo el territorio de las respectivas regiones de los escritores.

Merece la pena mencionar que, con el objetivo de obtener una mayor claridad en la clasificación y el posterior análisis de los elementos simbólicos elegidos, hemos decidido dividirlos en cinco categorías principales: personajes (humanos, animales o fantásticos), objetos, sucesos, elementos espacio-temporales y fórmulas (tanto las que cumplen una función interna en los relatos como aquellas que sirven de introducción y conclusión a los mismos externamente). Pese a la imposibilidad de pretender a la compleción absoluta de una clasificación de tal calibre, puesto que cada escuela romántica cuenta con su propio inventario simbólico de inspiración popular, con las consecuentes variaciones idiosincrásicas de cada escritor en las distintas etapas de su creación, sí que hemos intentado realizar una selección lo suficientemente amplia (un total de cincuenta y dos ítems) que incluya los que, a nuestro entender, son los elementos de inspiración popular más extendidos en la literatura culta romántica, y especialmente en sus variantes periféricas.

2. 2. 1. Personajes

Animales

Los animales, tanto domésticos como salvajes, poseen en cada tradición folklórico-literaria diferentes asociaciones de significados. Tal y como habíamos expuesto en el apartado anterior de la presente investigación, existen ciertos estereotipos relacionados con animales muy extendidos en la literatura universal; así, el zorro se convierte en símbolo viviente de la astucia y la picaresca, siendo representado como un animal lo suficientemente inteligente como para engañar a otros personajes, antropomórficos o no. El filólogo folklorista ruso L. Barag distingue en sus investigaciones sobre el cuento belaruso 69 líneas narrativas dedicadas exclusivamente al zorro. Destacan, entre otros, “ліса крадзе рыбу з воза” [“el zorro roba un pescado de un carro”] (Барар 1978, 14); “звяры ў яме” [“los animales en la zanja”] (ídem 16), cuento en el que el zorro es el único capaz de salir del agujero y evitar la muerte, y “ліса прывязвае ваўка да каня” [“el zorro ata un lobo a un caballo”] (ídem 19). Hemos de prestar especial atención al hecho de que el lobo se muestra en numerosas ocasiones frente al zorro como un animal fuerte pero ingenuo y de poca inteligencia, que sale siempre perdiendo ante la astucia de su rival.

La figura del lobo tiene una presencia también considerable en el folklore de los eslavos orientales. Además de ser el rival perdedor del zorro, el lobo aparece en las narraciones populares belarusas en contraste a los animales domésticos y a sus dueños humanos. La literatura popular belarusa empareja al lobo con el perro, que a menudo se convierte en su amigo o colaborador en motivos como “воўк у гасцях у сабакі” [“el lobo que visita al perro”] (ídem 22) o “воўк і сабака” [“el lobo y el perro”] (ídem 23). Este último es especialmente significativo, dado que un perro viejo y un lobo salvaje hacen un pacto entre sí: el lobo rapta a un niño del hogar de los antiguos dueños del perro, y este lo salva con un actuado heroísmo para lograr que sus amos vuelvan a considerarlo útil y le permitan vivir de nuevo con ellos.

Menos generoso, sin embargo, es el lobo en la concepción de J. Barščeŭski. El propio narrador los describe como animales peligrosos: “salgo de casa escuchando, no vaya a ser que se haya acercado una manada de lobos, porque en estas noches de tormenta estos depredadores a menudo buscan presas por todas partes junto a los pueblos”

[“wychodzę z domu, słucham czy nie podeszło stado wilków, gdyż podczas burzliwych nocy te drapieżne zwierzęta najczęściej szukają sobie zdobyczy snując się tam i ówdzie około wiosek”] (Barszczewski 172).

Posteriormente aparece en *El noble Zavalnia...* la figura del hombre lobo en el relato cuarto: se presenta la historia un hombre transfigurado por un hechicero que, debido a esta transformación, desarrolla una necesidad de venganza hacia su pueblo. El hombre adopta en su forma animal las cualidades negativas del lobo: el rencor, la venganza, el instinto depredador. Esta idea se asocia con la imagen del lobo presentada en los cuentos tradicionales del centro de Europa, en los que se equipara al animal con los peligros que acechan a los niños en el mundo de los adultos. “Los padres y cuidadores esperaban que la brutalidad de los cuentos controlara el comportamiento de los niños. Estas historias con moraleja pretendían advertir a los niños de peligros reales, pero también disuadirlos de romper las normas” [“parents and caregivers hoped the brutality of the tales would control children's behaviors. These cautionary tales sought to warn children of real dangers but also sought to deter the young from deviating from norms”] (Marshall 2004, 262-263). El lobo simboliza aquí, por lo tanto, el peligro que amenaza a los niños imprudentes o desobedientes: el mal en el mundo infantil.

Es digna de mención la aparición del gato Varhin en el relato décimo tercero de *El noble Zavalnia...*, “Czarownik od natury i kot Wargin” (“El hechicero por naturaleza y el gato Varhin”). Esta figura es especialmente relevante dado que el gato Varhin es un personaje tomado directamente del folklore:

Varhin, según los relatos mitológicos belarusos, es el rey de los gatos. Se diferenciaba V. entre otros gatos por su aspecto: tenía un tamaño enorme, era totalmente negro, como el tizón, su pelaje incluso brillaba, era suave y sedoso, su cola era como la de una marta, y sus ojos ardían como el fuego. (Сацько, Валодзіна *et al.* 2004, 68; Sańko, Valodzina *et al.*)¹⁰².

¹⁰² “Варгін, паводле беларускіх міфалагічных аповедаў, кашэчы кароль. Вызначаўся В. сярод іншых катой сваім выглядам: ён быў велізарных памераў, увесь чорны, бы смоль, поўсьць на ім аж блішчэла, была мяккая і гладкая, хвост, як у собаля, а вочы гарэлі агнём”.

En el relato de J. Barščeŭski aparece descrito, en efecto, de una forma muy similar a la de sus apariciones en la literatura popular: “qué gato tan hermoso, qué grande, qué pelaje tan brillante tiene, es todo negro como el carbón, qué ojos tan expresivos, es el verdadero Varhin, rey de los gatos” [“co za wyborny kot, jaki ogromny, jaka sierść na nim błyszcząca, cały czarny jak węgiel, jakie jaskrawe oczy, to jest prawdziwy Wargin król kotów”] (Barszczewski 2012, 340).

Este gato, que envenena el carácter de los dueños de la casa donde entra a vivir y teme a las personas de corazón puro, actúa como personificación del hechicero malvado, cuyo perfil desarrollaremos más adelante en nuestra investigación.

La leyenda “La corza blanca” de G. A. Bécquer posee otro personaje humano con la capacidad de transformarse en un animal, esta vez una mujer, cuya forma de corza acentúa su gracia y belleza natural, pero acaba siendo su perdición. Esto nos lleva a pensar que la transformación de la mujer en bestia se considera, en sí misma, símbolo de su naturaleza pecaminosa y sensual. Dedicaremos en este mismo capítulo de nuestra investigación un punto aparte a los casos de transfiguraciones de humanos en animales y plantas.

En conclusión, tal y como habíamos adelantado en el análisis de las leyendas de animales y plantas de nuestro trabajo, los símbolos relacionados con animales son abundantes tanto en las narraciones tradicionales como en las obras literarias románticas. Ciertos animales, como el lobo, el zorro o el cuervo, están asociados a ciertas características más o menos invariables, mientras que otros, como la corza blanca becqueriana, adquieren temporalmente ciertos significados de acuerdo con la obra en la que aparecen representados.

Ayudante mágico

La figura del ayudante mágico o milagroso fue popularizada por el filólogo ruso V. Propp, quien comienza a utilizar este concepto en sus obras teóricas sobre la estructura de los cuentos de hadas rusos. Así, en su libro *El cuento ruso*, V. Propp explica que “normalmente, la tarea mágica se realiza con la ayuda de un ayudante mágico” [“чудесная задача обычно разрешается при помощи чудесного помощника”] (Пропп 1984, 55; Propp). A partir de esta definición, es sencillo deducir que debemos tratar al ayudante mágico y a su variante, el medio mágico (en ruso, *чудесное/волшебное средство*) más como una función que como un personaje. V. Propp afirma que “el ayudante mágico o el medio mágico se reciben como regalo, pero también pueden conseguirse con el ingenio” [“волшебный помощник или волшебное средство даются в награду. Но они могут добываться и хитростью”] (ídem 208), o bien “frecuentemente ocurre que distintos seres maravillosos sin ninguna preparación se cruzan con el héroe, le ofrecen ayuda y se transforman en ayudantes mágicos” [“нередко случается, что различные волшебные существа без всякой подготовки вдруг являются, встречаются на пути, предлагают свою помощь и принимаются в помощники”] (Пропп 1998, 23; Propp). Esta figura, por lo tanto, no aparece hasta el nudo de la narración, y constituye una simple herramienta prosaica para resolver el conflicto presentado que, hasta la aparición del ayudante mágico, parecía ser una tarea imposible para el héroe.

La definición del ayudante mágico como función se confirma por el hecho de que “al igual que una misma función puede ser realizada por distintos personajes, el mismo personaje puede tener varios roles diferentes” [“равно как одни и те же функции могут выполняться различными персонажами, так один и тот же персонаж может играть самые разнообразные роли”] (Новик 2001, 123; Novik 123). Es decir, la función de ayudante mágico es desempeñada en un momento concreto por aquel personaje que, tras haberse unido al héroe (por méritos del mismo o como regalo de una tercera persona), contribuye con sus poderes sobrenaturales a la realización de la tarea mágica. Este personaje puede estar limitado a su función de ayudante mágico o poseer otras más adelante en la narración, y los prototipos de ayudante mágico poseen una variación relativamente amplia en los cuentos y leyendas de los distintos autores, literaturas, y tradiciones.

Un ejemplo clásico de ayudante mágico reinterpretado en la narrativa culta lo hallamos en el relato tercero de *El noble Zavalnia...*, “La corona de la serpiente”. Siamion, el héroe, se encuentra ante la tarea aparentemente imposible de cazar una gran cantidad de animales en el bosque para el banquete que planea su señor. Vagando se encuentra a un anciano que le presenta tanto una prueba de valor (sobre los trofeos y pruebas de valor hablaremos más extensamente en este mismo capítulo, bajo el epígrafe “Objetos”), obtener la corona de la serpiente, como un ayudante mágico que le prestará, a cambio, su apoyo en la anteriormente nombrada tarea:

Cuando tengas en tu poder la corona de la serpiente, este perro negro que ves ante ti siempre vendrá a tu encuentro en el bosque nada más salgas de cacería, será tu guía, y todos los días cazarás tantas fieras como quieras (Barszczewski 2012, 198)¹⁰³.

Sin embargo, este acuerdo termina despertando la sospecha de los vecinos de Siamion, que lo acusan de brujería. Marysia, su enamorada, le pide probar que es un buen cristiano: “Si eso es cierto, llevo puesta una cruz bendita durante el Jubileo y con las indulgencias dadas; besa la cruz” [“jeśli to prawda, ja krzyż noszę na szyi, poświęcony podczas Jubileuszu i ma nadane odpusty, pocałuj mój krzyż”] (ídem 200). Al besar Siamion la cruz, el contrato mágico se rompe¹⁰⁴, el perro negro lo abandona y las serpientes pasan a perseguirlo durante toda su vida.

Observamos, pues, una clara disonancia entre el ayudante mágico analizado por V. Propp en los cuentos tradicionales rusos y el uso simbólico que hace de él J. Barščeŭski: mientras que en el cuento la función de ayudante mágico es predominantemente positiva, y el héroe obtiene un claro beneficio de su interacción con este tipo de personaje, el contrato mágico y el apoyo del ayudante acaban siendo la perdición del protagonista de “La corona de la serpiente”.

Hemos de hacer notar que el perro negro aparece en el relato de J. Barščeŭski también como función, representando la ayuda de un forastero a un hombre que,

¹⁰³ “Gdy będziesz mieć u siebie koronę węża – ten pies czarny, którego teraz widzisz przed sobą, zawsze gdy tylko pójdziesz na polowanie, spotka cię w lesie, będzie przewodnikiem, i za każdym razem nastrzelasz zwierzyny tyle ile zechcesz”.

¹⁰⁴ Para un análisis detallado de este concepto, ver los puntos “contrato mágico” y “transgresión de la prohibición mágica” del apartado 2. 2. 3., “Sucesos”, de nuestra investigación.

anteriormente, había sido honesto y se había ganado la vida solo con su trabajo. Es importante para el autor hacer llegar a sus lectores la idea de que es peligroso aceptar la ayuda de personas desconocidas y moralmente ambiguas, puesto que este apoyo, aparentemente valioso, puede tener condiciones escondidas o un alto precio a largo plazo. Al fin y al cabo, mientras que el héroe, Siamion, representa al pueblo belaruso, el forastero es símbolo de los poderes extranjeros que pretenden tomar el poder sobre él, mientras que el perro negro, lógicamente, simboliza los engaños y estratagemas a los que recurren los enemigos imperiales de Belarús. J. Barščeŭski, como veremos posteriormente, vuelve constantemente a esta idea, ya sea en la figura del forastero, la Urraca blanca (ambos tratados en apartados posteriores) u otros personajes y sucesos.

Bruja

El motivo de la bruja o la hechicera es una constante cultural en el folklore indoeuropeo de todas las épocas. Aunque la imagen de la mujer sabia y mágica no poseía, en principio, connotaciones negativas o amorales, la mitología grecolatina ya proporciona la imagen de un personaje antagónico: “[las brujas de la Antigüedad] están motivadas principalmente por la lujuria carnal” “[Ancient witches] are driven largely by bodily lust”] (Spaeth 2014, 44). La académica británica Barbette Spaeth aclara, asimismo, que en la literatura de la Grecia clásica y en la de Roma

la conexión de las brujas con la naturaleza representa una intensificación de la asociación cultural de la mujer con el mundo natural y el cuerpo humano. Las brujas no solo se *asocian* con la naturaleza, sino que se *identifican* con ella (ídem 45)¹⁰⁵.

Sin embargo, merece la pena recalcar las marcadas diferencias en la prosopografía de la bruja en la tradición griega y en la romana: las hechiceras griegas Circe y Medea, ambas símbolo de la belleza sin parangón, contrastan significativamente con la imagen latina de la “vieja bruja” [“old hag”] (ídem 47), mucho más cercana a la representación de la mujer hechicera del folklore europeo de períodos más tardíos.

La recepción negativa de la hechicera y la bruja por parte de otros personajes legendarios se confirma en la obra del teórico de la literatura ruso V. Propp, el cual atribuye a la bruja un papel antagónico:

en el cuento aparece ahora un nuevo personaje, el cual puede ser llamado antagonista (enemigo) del protagonista... El oponente del héroe puede ser una serpiente¹⁰⁶, un demonio, unos bandidos, una bruja, una madrastra, etc. (Пропп 1998, 15; Propp)¹⁰⁷.

¹⁰⁵ “Witches' connection with nature represents an intensification of the cultural association of women with the natural world and the human body. Witches are not merely associated with nature, they are identified with it”.

¹⁰⁶ O un dragón: en el ruso original, V. Propp utiliza el vocablo *змеи* que, tradicionalmente, puede referirse a ambas criaturas de manera indistinta.

¹⁰⁷ “Ступает новое лицо, которое может быть названо антагонистом героя (вредителем)... Противником героя может быть и змей, и черт, и разбойники, и ведьма, и мачеха и т. д.”

Por su parte, la investigadora belarusa T. Šamiakina explica que “las *bylički*”¹⁰⁸ belarusas y ucranianas están repletas de motivos de brujas capaces de transformarse en distintos animales” [“беларускія і ўкраінскія былічкі літаральна напоўнены матывамі пра магчымасць вядзьмарак пераўвасабляцца ў розных жывёл”] (Шамякіна 2008, 24; Šamiakina). Esta afirmación es concordante con el vínculo entre la hechicera y la naturaleza presente en la Antigüedad, que también aparece en el folklore eslavo y sus literaturas.

En el contexto de la cosmovisión ibérica, el motivo de la bruja no solo aparece en la esfera de los cuentos y leyendas populares. Este personaje negativo de la mitología antigua se transforma en un miedo social real, que da lugar a la llamada caza de brujas. En palabras del investigador argentino Fabián Alejandro Campagne, la persecución legal de la brujería, que tiene su origen en Valais, Francia, en el año 1427, llega a territorio ibérico en la década de 1520: “se trata de los procesos incoados por la justicia civil en los valles pirenaicos de Navarra” (Campagne 2009, 28-29).

Los episodios históricos de la caza de brujas permanecen en el imaginario colectivo europeo hasta el día de hoy, por lo que este motivo ha sido muy influyente en la formación de la imagen de la bruja en la prosa popular española. Sobre esta base conceptual se forma, por ejemplo, la imagen de la tía Casca, bruja semilegendaria que aparece como personaje central en las cartas sexta y octava de la antología *Desde mi celda* de G. A. Bécquer: una mujer perteneciente a una saga familiar mágica, considerada malvada y peligrosa por sus convecinos, cuya vida acaba con su ejecución por parte de los mismos.

En el caso de *El noble Zavalnia...*, la figura más cercana al prototipo de la bruja del folklore europeo es, sin duda, Prakseda, cuya presencia en el pueblo causa la misma inquietud que la de Casca en el Trasmoz becqueriano. Sin embargo, debemos dirigir nuestra atención también a otro personaje que demuestra abiertamente sus habilidades mágicas en las páginas de *El noble Zavalnia...*: La Urraca Blanca. En el proceso de creación de este personaje, J. Barščeŭski adaptó el personaje tipo de la hechicera a una

¹⁰⁸ Género de narrativa popular que consiste en el relato de un supuesto testigo de un encuentro real con espíritus u otros seres fantásticos.

función concreta: ilustrar a través de este personaje simbólico las circunstancias sociopolíticas de la Belarús de la época. La Urraca Blanca no solo es un prototipo literario ancestral transformado, sino también el *alter ego* de la emperatriz Catalina II. En palabras de M. Chaustowicz,

el autor habla aquí de personajes que jugaron un papel importante en la anexión del Gran Ducado de Lituania, de Belarús. De hecho, el escritor muestra lo que ocurrió en la élite de la sociedad belarusa antes de la primera partición de 1772 y durante la misma (Хаўстовіч 2003, 137; Chaustowicz)¹⁰⁹.

De este modo, la línea narrativa de la poderosa bruja, la Urraca Blanca representa de forma simbólica la influencia histórica y social de la zarina rusa en los territorios belarusos a finales del s. XVIII, mientras que Prakседа, la hechicera del pueblo, se transforma (al igual que la tía Casca en *Desde mi celda* de G. A. Bécquer) en un símbolo de la vida pecadora, que puede terminar bien con el arrepentimiento, la penitencia y el perdón, o con el castigo divino, como confirmará nuestra comparación de ambos personajes.

Al referirnos, de nuevo, a *El noble Zavalnia...* de J. Barščeŭski, el relato “La Urraca Blanca” (Barszczewski 2012 284-291) presenta una imagen diferente de la bruja o hechicera: autoritaria, poderosa y ansiosa de poder. En primer lugar, la bruja envía un mensajero al señor Skamarocha, que se la describe con los siguientes términos:

La Urraca Blanca sorprende al mundo con su sabiduría; su rostro es un milagro de la belleza; su figura es alta, impresionante; sus joyas son valiosos diamantes y perlas; vive en un palacio como nunca hayas visto; se inclinan ante ella ricos señores e ingenios destacados; los espíritus, a sus órdenes, le traen tesoros de la tierra y el mar; es capaz de domar osos salvajes que se vuelven mansos y serviciales como perros. Es más poderosa que todos los hechiceros del mundo (ídem 285).¹¹⁰

¹⁰⁹ “Аўтар вядзе тут гаворку пра асобаў, якія адыгралі важную ролю ў анексіі Вялікага княства Літоўскага – Беларусі. Фактычна, пісьменнік паказвае, што адбывалася ў вышэйшым свеце беларускага грамадства напярэдадні і ў часы першага падзелу 1772 г.”

¹¹⁰ “Biała Sroka mądrością świat zadziwia, jęj twarz cud piękności, postać wysoka, wspaniała, ubior jęj z drogich djamentów i pereł, mieszka w pałacu jakiego ty jeszcze nigdy niewidziałeś, jęj się kłaniają bogaci

La Urraca Blanca demuestra abiertamente sus habilidades mágicas: se transforma en un ave, vuela a la casa de Skamarocha y recupera ante sus ojos su forma humana: “el sorprendido señor observa los vivos y ágiles movimientos de la bella ave; se posó en el suelo y, en un abrir y cerrar de ojos, había en mitad de la habitación una mujer de belleza milagrosa” [“zdziwiony gospodarz pogląda na żywe i prędkie ruchy pięknego ptaka; zleciała na podłogę i wmgnieniu oka stoi pośród pokoju kobieta – cud piękności”] (ídem 288). La hechicera tienta a Skamarocha con bienes materiales, pero el pacto con ella solo le traen desgracia e intranquilidad, desde las pesadillas de sus lacayos a la mala fortuna de las tierras de su alrededor (a nivel simbólico, de la propia Belarús en su totalidad).

Pese a no ser un personaje central del relato, es curioso hacer notar que en el relato segundo de *El noble Zavalnia...*, “Actos imprudentes”, aparece el personaje de Aryna, cuya hija ha de casarse con Vasil, el héroe. Sobre ella hay rumores en el pueblo que aúnan características de Prakseda y la Urraca Blanca:

Pero usted habrá oído que la gente dice que Arina es una bruja, y se quejan de que encanta a las vacas y hace otras maldades; que a veces se transforma en urraca y vuela por todas partes, eso incluso lo han visto (ídem 193)¹¹¹.

Tiene una especial relevancia el hecho de que tanto G. A. Bécquer como J. Barščeŭski emplean en sus respectivas obras los modelos de brujas más extendidos en la literatura europea de la Antigüedad: Prakseda y la tía Casca son brujas viejas y malvadas, mientras que Varka, la hija de Prakseda, y Dorotea, antepasada de Casca, representan a la bruja joven y atractiva cuya magia está ligada a la belleza terrenal y el cuerpo femenino. La Urraca Blanca, pese a que se diferencia de las demás brujas por su nivel de influencia y poder político, también es descrita como una mujer hermosa cuya habilidad de manipular a los demás y lograr su obediencia no solo está relacionada con sus poderes mágicos, sino también con su belleza y su carisma: “la belleza de la Urraca Blanca se dibujaba en su

panowie i rozumne głowy, duchy na jój skinienie dobywają skarby z ziemi i morza, dzikich niedzwiedzi przykuła przywiązaniem do siebie, i te jak psy pokorne gotowe zawsze do usług. Słowem ona potężniejsza od wszystkich czarnoksiężników”.

¹¹¹ “Ależ to i Pan pewno słyszał o tém, że ludzie gadają, jakoby Aryna czarownica i skarżą się drudzy, że krowy wywoływa, i inne robi szkody, niekiedy przemienia się w srokę i lata wszędzie, i to nawet widziano”.

mente inquieta. Quería verla cuanto antes y contarse entre sus amistades” [“piękność Białej Sroki malowała się w niespokojnej głowie. Chciałby widzieć ją jak najprędzej i być w liczbie jej przyjaciół”] (idem 287).

Cada uno de estos personajes tiene un destino diferente, pero los relatos apoyan a través de distintos mecanismos literarios, la moral cristiana: Prakseda “cambió radicalmente, se hizo beata, asistía a misa todos los días, hacía recolectas y cumplía todas sus obligaciones religiosas” [“przemieniła się zupełnie, zrobiła się nabożna, co dzień słuchała mszy świętej, odbywała rekolekcje i wszystkie religijne obowiązki”] (idem 237). Se hizo, de este modo, merecedora del perdón de sus vecinos y de Dios, y la línea de magia femenina terminó con ella.

La tía Casca acaba muriendo ejecutada por el pueblo. Sin embargo, su línea mágica no se perdió, sino que, en palabras del narrador bécqueriano, “promete prolongarse aún mucho” (Bécquer 2018, 274).

La Urraca Blanca, por su parte, no muere, pero la noche de Kupalle se transforma en ave y escapa volando para salvar la vida:

La Urraca Blanca, oyendo las maldiciones y gritos del pueblo, y habiendo sabido de los demonios que apuntaban hacia ella arqueros con numerosas flechas, se alejó volando y nunca más volvió a nuestras tierras, pero el mal que había hecho se extendió por todas partes (Barszczewski 2012, 291).¹¹²

De nuevo, la desaparición del personaje mágico negativo no garantiza la victoria del bien sobre el mal que este había causado. Este relato se distingue también por la doble lectura que presenta este “mal”: a nivel ficticio, en las tierras donde había estado la Urraca Blanca sigue habiendo malos espíritus convocados por ella; a nivel simbólico, estos malos espíritus ilustran las consecuencias de las políticas llevadas a cabo por Catalina II de Rusia en el territorio de Belarús.

¹¹² “Biała Sroka słysząc przekleństwa i narzekanie ludu, i dowiedziawszy się od djabłów, że strzelcy z nabitami strzelbami czatują na nią, odleciała daleko i więcej nie zjawiała się w naszych stronach, lecz zło, które ona wprowadziła, rozpostrzeniło się wszędzie”.

Campesino/vecino del pueblo

Pese a que sus apariciones suelen limitarse a personajes secundarios unidimensionales que, a nivel individual, no parecen tener gran relevancia en las líneas narrativas en las que están presentes, los vecinos del pueblo son esenciales en la creación del contexto social de los personajes protagonistas y antagonistas de cuentos y leyendas, tanto populares como de autor. Los escritores del romanticismo utilizan al campesinado, la vecindad o la ciudadanía como elemento con potencial de universalidad; en otras palabras, los vecinos de un pueblo concreto son, a nivel simbólico, una representación de la voz popular en su sentido más amplio, de totalidad de la sociedad que constituye la nación a la que pertenecen.

Así, los sirvientes de Zavalnia en la obra de J. Barščeŭski representan el estado de la sociedad rural belarusa, poco formada pero cercana a su folklore y, lo que es más importante, a su lengua, que utilizan consistentemente. Ante las complejas historias sobre mitología griega del sobrino del noble, J. Barščeŭski presenta la siguiente reacción de los oyentes: “el grupo, separándose, se repetía a sí mismo en voz baja, *no nos podremos aprender este cuento, está todo en extranjero, no se puede memorizar nada*” [“czeladź rozchodząc się pocichu powtarzała sama sobie *nam hetaj baśni niawyuczycya, usio sztoto nipanaszemu tut ni czaho ni prypomnisz*”] (Barszczewski 2012, 170).¹¹³ De este modo, el autor nos hace llegar tanto la mentalidad como el lenguaje particular de la Belarús de su época. Dentro de los relatos, a su vez, el pueblo actúa como marcador de la moralidad belarusa decimonónica, como en el caso descrito en el punto anterior de este trabajo: la bruja es juzgada por su oposición a los valores de la comunidad que la rodea tanto en J. Barščeŭski como en G. A. Bécquer.

En conclusión, los vecinos constituyen una entidad colectiva que simboliza en la obra literaria el sistema moral de la sociedad representada que, en los románticos y en la literatura popular, suele coincidir con el contexto sociocultural de creación de la propia obra.

¹¹³ La cursiva reproduce las palabras directas de los sirvientes que, si bien en el texto original no está separado por ningún signo de puntuación, es fácilmente reconocible debido a que está escrito en una transcripción latina a la manera polaca del dialecto belaruso de la región donde tiene lugar la acción.

Clérigo/figura de autoridad religiosa

En el folklore de los pueblos total o parcialmente convertidos al catolicismo, las autoridades religiosas constituyen una figura positiva para las narraciones, dado que ofrecen las pautas morales sobre las que han de orientarse tanto el resto de los personajes como los oyentes y lectores. Así, por ejemplo, en el cuento popular irlandés “The priest’s supper” (“La cena del sacerdote”) (Yeats 1991, 19-22), el narrador describe al sacerdote con las siguientes palabras: “huelga decir que el Padre Horrigan era bienvenido adondequiera que fuera, pues no había hombre más piadoso o más querido en el país” [“I need not say that Father Horrigan was a welcome guest wherever he went, for no man was more pious or better beloved in the country”] (ídem 20).

El sacerdote como símbolo de la propia moral cristiana se extendió con relativa efectividad entre los autores románticos de contexto mayoritariamente católico. Así, J. Barščeŭski, educado por los curas jesuitas de su región, muestra una imagen predominantemente positiva de los religiosos en su prosa: en el relato cuarto de *El noble Zavalnia...*, “El hombre lobo”, el sacerdote del pueblo de donde procede el protagonista cumple una función crucial para su comunidad:

iba por el camino el sacerdote, y se acercó a sus feligreses. Empezó una larga conversación sobre distintos temas religiosos: el sacerdote les explicó cómo vivir en armonía y amistad, se perdonaron las ofensas los unos a los otros y no pensaron más en la venganza, puesto que la venganza es lo más contrario a la religión y no es del agrado de Dios, rebaja al ser humano al nivel de los animales, y la buena voluntad y la amabilidad son favorables a la misericordia del Señor (Barszczewski 2012, 207).¹¹⁴

Es evidente que J. Barščeŭski utiliza la figura del religioso para transmitir a personajes y lectores los valores cristianos que tanto pone en valor en *El noble Zavalnia...* Prueba de ello es la reacción de Marka, el hombre lobo, que enmienda su comportamiento inmediatamente después: “oí todas las palabras del sacerdote, e inmediatamente decidí no

¹¹⁴ “Jedzie drogą ksiądz, zbliża się do swoich parafjanów, wszczęła się długa rozmowa o rozmaitych religijnych przedmiotach: ksiądz ich nauczał, aby żyli z sobą w zgodzie i przyjaźni, darowali jeden drugiemu urazy i niemyślili nigdy o zemście, gdyż zemsta najwięcej przeciwna religii i nie miła Bogu, poniża człowieka do stanu zwierząt, a dobroczynność i łagodność błaga miłosierdzie Pana”.

solo no dañar a las personas, sino tratar de servir las y ayudarlas en todo lo que pudiera” [“słyszałem wszystkie słowa księdza, i wnet zrobiłem postanowienie, nie tylko nie szkodzić ludziom, lecz owszem starać się im służyć i pomagać w czém tylko będę mógł”] (ídem).

En el relato quinto, “El lunar sobre el labio”, aparece directamente la orden de los jesuitas, descrita también en términos decididamente positivos:

Al llegar Płaskun a Połack, sin demorar la realización de sus intenciones, se dirigió al monasterio de los Jesuitas. El sacerdote Buda era su confesor, la persona a la que más respetaba y a la que pedía consejo en todos los momentos importantes (ídem 225)¹¹⁵.

En la prosa de G. A. Bécquer, las autoridades religiosas son, también, un elemento positivo y, aunque su aparición es más frecuente que en J. Barščeŭski, estos personajes están mayormente relegados a un segundo plano. Podemos encontrar ejemplos como el de la leyenda “Creed en Dios”, sin embargo, en el que un sacerdote advierte al noble protagonista de que su falta de moral cristiana lo llevará a la perdición:

un venerable sacerdote, arrostrando su cólera y sin temer los violentos arranques de su carácter impetuoso, le conjuró, en nombre del Cielo y llevando una hostia consagrada en sus manos, a que abandonase aquel lugar y fuese a pie y con un bordón de romero a pedir al Papa la absolución de sus culpas (Bécquer 2010, 259).

Sin embargo, no todas las representaciones románticas de clérigos y autoridades religiosas tienen carácter positivo. En su novela *Nuestra señora de París*, V. Hugo introduce al complejo personaje del archidiácono Frollo, que se aleja considerablemente del orientador moral que simbolizan los sacerdotes de J. Barščeŭski y G. A. Bécquer:

¹¹⁵ “Przyjechał Płaskun do Połocka i nie odkładając na czas dalszy spełnienia swego zamiaru, idzie do klasztoru Jezuitów, ksiądz Buda był jego spowiednikiem, tego najwięcej szanował i w każdym ważnym zdarzeniu zasięgał radę”.

en *Nuestra señora de Paris*, en Frollo, la dualidad de la naturaleza humana trasciende la división característica entre el bien y el mal. Es cierto que su comportamiento hacia la joven Esmeralda, que codicia un amor carnal, culpable y concupiscente, lo acerca al monje innoble y demoníaco de Lewis. Al mismo tiempo, como el Fausto de Marlowe y Goethe, también es un erudito pesimista capaz de orgullo intelectual. Es un libertino místico, un científico que quiere ir más allá del conocimiento racional y descubrir las cosas en las que la ciencia guarda silencio (Tirven-Gadum 2018, 214)¹¹⁶.

En cualquier caso, la imagen del sacerdote sabio y bondadoso, heredada de la tradición católica, es predominante en la prosa de J. Barščeŭski y G. A. Bécquer, que utilizan este elemento para reafirmar el valor de los valores de dicha religión y reafirmar la adhesión de los lectores a estas pautas morales.

¹¹⁶ “Dans Notre-Dame de Paris, chez Frollo, la dualité de la nature humaine transcende le clivage caractéristique entre le Bien et le Mal. Il est certain que son comportement envers la jeune Esmeralda, qu’il convoite d’un amour charnel, coupable et concupiscent, le rapproche du moine ignoble et démoniaque de Lewis. En même temps, comme le Faust de Marlowe et de Goethe, c’est aussi un savant pessimiste capable d’orgueil intellectuel. C’est un libertin mystique, un savant qui veut dépasser le savoir rationnel et découvrir les choses sur lesquelles la science est muette”.

Dama (objeto de amor)

La evolución del personaje de la dama o enamorada del héroe es, quizá, de las más fascinantes entre los personajes tipo de la literatura oral o de inspiración popular. El personaje de la amada en el folklore es, en principio, pasivo, y cumple la función de motivar al héroe para que este realice una tarea mágica, normalmente, a cambio de su mano; finalice un viaje de ida y vuelta, como Penélope en *La Odisea* o la idealizada Dulcinea del Toboso en *Don Quijote de la Mancha* (cuya primera parte fue publicada en 1605), o aconseje a su amado en situaciones difíciles. Este prototipo folclórico adquiere ciertas funciones añadidas al pasar de amada a esposa: por ejemplo, “la esposa puede partir en busca del marido” (Пропп 1984, 244; Propp) o servir como ayudante mágico.

Cabe destacar que, en la época romántica cobra importancia la figura de la amada redentora que todo lo perdona, cuya función es salvar el alma de su amado de las llamas eternas del infierno. Claro ejemplo de ello es el personaje de Doña Inés en el *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla, una joven pura e inocente que, a través de su fe y su amor, logra el perdón de Don Juan. Esta imagen es utilizada y corrupta en el *Fausto* de J. W. von Goethe, en el que Gretchen es condenada por asesinato al acabar con la vida del hijo fruto de su relación con Fausto. Sin embargo, en el acto V, Gretchen, ya bajo el nombre de *Una Paenitentium*, pide por el alma de Fausto y se ofrece a guiarlo a las altas esferas del cielo. Su deseo es concedido por la *Mater Gloriosa*, por lo que la función de intercesión ante las autoridades divinas por parte de la amada se cumple también en este caso.

En este contexto, no podemos dejar de prestar atención a la imagen de la amada construida por G. A. Bécquer en su prosa: el personaje está destinado bien a morir junto a su amado, que la convierte al cristianismo para salvar su alma (como en las leyendas “La cueva de la mora” y “La Rosa de Pasión”, tratadas en detalle en esta misma investigación), o, más frecuentemente, la amada se convierte en la perdición del héroe. Así, la leyenda “El rayo de luna” (Bécquer 2010, 127-143) presenta a una amante inexistente, una ilusión que lleva al héroe a la locura:

Había visto flotar un instante y desaparecer el extremo del traje blanco, del traje blanco de la mujer de sus sueños, de la mujer que ya amaba como un loco. Corre, corre en su

busca, llega al sitio en que la ha visto desaparecer... prorrumpe al fin una carcajada, una carcajada sonora, estridente, horrible. Aquella cosa blanca, ligera, flotante... Era un rayo de luna, un rayo de luna que penetraba a intervalos por entre la verde bóveda de los árboles cuando el viento movía sus ramas (ídem 140).

El héroe, Manrique, llega a la siguiente conclusión en su locura: “Cantigas... mujeres... glorias... felicidad... mentiras todo, fantasmas vanos que formamos en nuestra imaginación y vestimos a nuestro antojo, y los amamos y corremos tras ellos, ¿para qué?, ¿para qué?, para encontrar un rayo de luna” (ídem 141).

Del mismo modo, la dama del corazón del protagonista de “Los ojos verdes”, como veremos en el apartado “seres sobrenaturales” de este mismo capítulo de la investigación, resulta ser un espíritu del agua que acaba con su vida.

Sin embargo, el caso más flagrante de la perdición del héroe por parte de la amada se encuentra, probablemente, en la leyenda “El monte de las ánimas”. Beatriz, la protagonista femenina de la leyenda, utiliza su belleza para seducir a su primo Alonso y, cuando este le pide un recuerdo de ella, Beatriz le explica que ha perdido una banda azul que quería regalarle precisamente en el llamado monte de las ánimas, donde se encontraba un antiguo cementerio militar que había quedado tras una cruel batalla. La joven se dirige a su primo de forma arrogante para tentarlo (“Beatriz hizo un gesto de fría indiferencia: todo un carácter de mujer se reveló en aquella desdeñosa contracción de sus delgados labios” [ídem 147]), y no presta atención al hecho de que se acerca la noche víspera de Todos los Santos, cuando, según las historias populares, estaba prohibido acercarse al monte. Alonso acepta ir al monte a buscar la banda azul en plena noche, lo cual se convertirá en la perdición de ambos personajes: el hombre muere a manos de las almas en pena, que después llevan al dormitorio de Beatriz la banda azul manchada con la sangre de su primo. G. A. Bécquer combina en este relato elementos de inspiración folklórica (como la historia del monte, que llega al lector en forma de leyenda regional; el uso de un objeto mágico, la banda azul, y las creencias y supersticiones en torno al Día de Todos los Santos) con una narración original del género gótico.

La muerte de Beatriz también se relaciona con la idea cristiana del castigo de los pecadores: al igual que su primo Alonso, Beatriz muere de miedo al ver la banda azul ensangrentada en su habitación la mañana de Todos los Santos. Recibe, en efecto, un

castigo por el pecado de haber intentado seducir a su primo, manipulándolo con ayuda de su belleza. G. A. Bécquer describe el final de su vida de la siguiente forma: “la encontraron inmóvil, crispada, asida con ambas manos a una de las columnas de ébano del lecho, desencajados los ojos, entreabierta la boca, blancos los labios, rígidos los miembros, muerta, muerta de horror” (ídem 153). En el epílogo se explica que el espíritu de Beatriz permanece en el cementerio donde encontró la muerte su primo:

Un cazador extraviado... vio a los esqueletos de los antiguos templarios y de los nobles de Soria... perseguir como a una fiera a una mujer hermosa, pálida y desmenelada que, con los pies desnudos y sangrientos, y arrojando gritos de horror, daba vueltas alrededor de la tumba de Alonso (ídem 154).

Beatriz, de este modo, es castigada por haber roto las normas de la moral cristiana y las pautas sociales de comportamiento.

Reitera este motivo el romántico sevillano en la leyenda “La ajorca de oro” (Bécquer 2017, 195-204), en la que el héroe, Pedro Alfonso de Orellana pierde el juicio al tratar de robar la ajorca de oro que lleva la figura de la Virgen María para su amada. Sin embargo, cabe destacar que la dama, María Antúnez, pese a ser descrita como “caprichosa y extravagante, como todas las mujeres del mundo” (ídem 196) es reticente a pedir la joya a su amado, y solo confiesa lo que desea tras la insistencia del mismo: “No me preguntes por qué lloro

Es curioso que, si bien no es tan evidente como en G. A. Bécquer, hemos hallado un ejemplo de amada que causa la perdición del héroe (en este caso, sólo temporalmente) en *El noble Zavalnia* de J. Barščeŭski: Alona, la amada de Marka en el relato cuarto, “El hombre lobo”. Precisamente al oír que su amada va a casarse con otro hombre, Marka se despegaba de su ética personal (la moral cristiana): “Al oír esas palabras de Alona, como si me golpeara el rayo de Perún, se me oscureció la vista, perdí el conocimiento; dejé la multitud sin saber adónde ir” [“słyszac te słowy Alony, jakby piorunem byłem uderzony, w oczach mi się zaćmiło, przytomność straciłem; rzucam zgromadzenie i nie wiem gdzie się udać”] (Barszczewski 2012, 204). En este caso, Alona no es culpable de la situación,

puesto que se ve obligada a rechazar a su amado por orden del señor de las tierras donde vive, pero se encuentra envuelta en la situación que causa la desgracia de Marka.

Por otro lado, Amelia, la joven esposa del protagonista del relato décimo, “Los cabellos que gritan en la cabeza”, trató, aunque sin éxito alguno, de advertir a su marido de la peligrosidad del hechicero forastero¹¹⁷ que los visita. Su ya viudo, sin embargo, se lamenta de no haber escuchado a su amada: “¿Por qué no quise confiar en el corazón de la sensible Amelia?” [“dla czegóz ja nie chciałem wierzyć sercu czulój Amelji?”] (ídem 301). Su falta de confianza en ella fue, precisamente, lo que llevó a la pareja a la perdición.

La dama, por lo tanto, puede simbolizar tanto la salvación como la perdición del héroe, convirtiéndose en su ayudante y consejera, o bien causarle desgracias o, incluso, la muerte. En cualquier caso, este personaje constituye uno de los principales elementos en el desarrollo de la narración, y se encuentra a menudo entre las mayores motivaciones del héroe para la acción.

¹¹⁷ Ver las categorías “extraño” y “hechicero” para más información sobre este personaje y sus funciones narrativas en *El noble Zavalnia...*

Escéptico

El escéptico, como su nombre indica, es el personaje que pone en duda los sucesos mágicos o milagrosos que ocurren en el mundo representado en las obras literarias de inspiración popular. Si bien pueden encontrarse dentro de las propias narraciones folclóricas (o pseudofolclóricas) y promover el desarrollo del conflicto, como es el caso del noble protagonista de la leyenda becqueriana “Creed en Dios”, cuyo argumento detallaremos más adelante en este capítulo de nuestra investigación, es más relevante en las obras analizadas el prototipo de escéptico que coincide con el narrador (*alter ego* del autor) de las mismas. Así se comporta el supuesto periodista protagonista de *Desde mi celda*, que no cree las historias de brujas de los lugareños y conversa así con un pastor:

—Entonces —respondí asombrado a mi vez de la credulidad de aquel pobre hombre— daré crédito a lo que usted dice, sin objetar palabra, aunque a mí se me había figurado —añadí, recalcando estas últimas frases para ver el efecto que le hacían— que todo eso de las brujas y los hechizos no eran sino antiguas y absurdas patrañas de las aldeas.

—Eso dicen los señores de la ciudad, porque a ellos no les molestan, y, fundados en que todo es puro cuento, echaron a presidio a algunos de los infelices que nos hicieron un bien de caridad a la gente del Somontano despeñando a esa mala mujer (Bécquer 2018, 234-235).

El narrador de las *Leyendas* es menos categórico en sus juicios, pero sigue poniendo en duda la veracidad absoluta de las historias que ha recopilado. Así, en la introducción de “El rayo de luna”, afirma: “Yo no sé si esto es una historia que parece cuento o un cuento que parece historia” (Bécquer 2010, 127). Es decir, el narrador no desmiente que el relato esté basado en hechos reales acaecidos en Toledo, pero reconoce el aire popular que este posee. Su reacción ante la mención de seres sobrenaturales es igualmente incrédula: “¡Un ánima! —exclamé yo, sondiéndome” (ídem 207).

Janka, el sobrino del señor Zavalnia en la gran obra prosaica de J. Barščeŭski no es una excepción a esta norma. Su propio tío lo caracteriza de la siguiente forma: “es una persona aún joven, del mundo contemporáneo, no cree en la magia negra” [“on człowiek jeszcze młody, teraźniejszego świata, nie wierzy w żadne czary”] (Barszczewski 2012,

222). Tal y como habíamos observado en su actitud frente a las brujas, Janka considera, en principio, que las historias de los campesinos son fruto de su imaginación, y trata de convencer de ello a su tío.

El escéptico romántico se equivoca, sin embargo, en su juicio, y simboliza al hombre moderno de mente científica que ha perdido el contacto con la tradición popular y la moral de antaño, a las que debe regresar.

Es importante, sin embargo, el hecho de que la figura del narrador escéptico no es exclusiva de las escuelas románticas. Existen ejemplos de este prototipo tan antiguos como el de Tiquíades, narrador del *Philopseudes*¹¹⁸ de Luciano de Samósata (151-181). Esta obra que, al contrario de los ejemplos románticos previamente tratados, pertenece al género satírico y ridiculiza las supersticiones e invenciones humanas, comienza con la siguiente pregunta del escéptico Tiquíades: “¿Puedes decirme, Filocles, cuál es la causa que hace que a muchos les guste mentir tanto que encuentran un especial placer en relatar historias ridículas ellos mismos y prestar especial atención a los que narran tales cosas?” [“Εχεις μοι, ὦ Φιλόκλεις, εἰπεῖν τί ποτε ἄρα του- τό ἐστιν ὁ τοῦς πολλοῦς εἰς ἐπιθυμίαν του ψεύδεσθαι προάγεται, ὥς αὐτοῦς τε χαίρειν μηδέν υγιές λέγοντας καί τοῖς τα τοιαῦτα διεξιούσι μάλιστα προσέχειν τον νοῦν;”] (Luciano 1921, 320)¹¹⁹.

Por lo tanto, podemos concluir que el escéptico, en especial cuando posee el papel de narrador, insta a hablar al resto de personajes y desarrolla, de este modo, el conflicto narrativo. A su vez, su postura puede identificarse con la de un lector potencial que, en principio, no cree en las historias sobrenaturales.

A menudo el narrador cambia su opinión, por lo que sirve como herramienta didáctica para el lector que, a su vez, puede reconsiderar su postura frente a la historia relatada. ”. Así, el narrador de *Desde mi celda* cambia su parecer sobre la leyenda de Casca: al comienzo, el periodista tiene lástima de la mujer asesinada y desconfía de la existencia de las brujas: “a mí se me había figurado... que todo eso de las brujas y los hechizos no eran sino antiguas y absurdas patrañas de las aldeas” (Bécquer 2018, 234). Tras conocer a la hermana de la fallecida, sin embargo, el protagonista describe el

¹¹⁸ El título podría traducirse al castellano como “el amante de las mentiras”.

¹¹⁹ Citado según la edición bilingüe de Austin M. Harmon, *Lucian with an English translation*, vol. III. Cambridge, 1921.

ambiente de la siguiente forma: “hay aquí, en todo cuando a uno le rodea, un no sé qué de agreste, misterioso y grande que impresiona profundamente el ánimo y lo predispone a creer en lo sobrenatural” (ídem 274). Asimismo, el cronista utiliza la palabra “bruja” para describirla, y admite que le causa miedo: “no he podido ver a la actual bruja sin sentir un estremecimiento involuntario, como si, en efecto, la colérica mirada que me lanzó... hubiera podido hacerme daño” (ibídem).

Extranjero/extraño

El prototipo del extranjero o el extraño es, posiblemente, uno de los más extendidos en la tradición literaria romántica. El término, al igual que el propio romanticismo como movimiento, posee un origen motivado por la Revolución Francesa de 1789:

Esta confusión vertiginosa, este rápido cambio entre la apariencia y la realidad, imposibilita saber quién está del lado de quién. Robespierre debe trabajar mucho para mantener la ambigüedad de sus términos, no sea que sus palabras dejen interpretar que *ellos* son iguales que nosotros” (Simpson 2013, 18)¹²⁰.

No es de extrañar, pues, la dificultad inicial para definir el concepto del extranjero, acentuada por la inestabilidad social y el propio idioma francés, que “con su único término *étranger* que describe tanto al extranjero como al extraño, añade a la confusión y complejidad de la retórica que controlaba la definición de aquellos que eran los “otros” frente a la revolución” (ibídem).

En la cosmovisión literaria romántica, la llegada del extranjero abre ante los personajes que se encuentran con él posibilidades nuevas y desconocidas cuyas consecuencias son impredecibles para ellos:

El Extraño aparece y trae consigo lo que puede ser la tentación o la salvación, desafiando a la mente humana bien a rechazar sus estructuras acostumbradas en favor de las contrarias, o a aceptar las contrarias y formar un mundo mental nuevo y aumentado.

La pregunta fundamental que formula el Extraño concierne la habilidad de la mente humana de conocer cosas, Una cosa puede no ser lo que parece (Swingle 1973, 57)¹²¹.

¹²⁰ “This giddy confusion, this rapid shift between appearance and reality, makes it impossible to know who is on whose side. Robespierre must work hard to keep his terms up in the air lest his words allow for the interference that they are just like us”.

¹²¹ “The Stranger appears, bearing what may be either temptation or salvation, challenging the human mind either to reject its accustomed structures in favor of contrary ones or to embrace the contraries and so form a new, enlarged mental world. The fundamental question posed by the Stranger concerns the human mind’s ability to know things. A thing may not be what it seems to be”.

La figura del extraño o extranjero no aparece en esta forma en la prosa becqueriana, dado que los únicos representantes de culturas contrarias a la de la España católica son los judíos y musulmanes autóctonos y, en la leyenda “El beso”, los soldados franceses de la época de la guerra de la independencia (los cuales, cabe recordar, no interactúan en ningún momento con los habitantes de Toledo). Si bien los héroes de las *Leyendas* de G. A. Bécquer se enfrentan a menudo a retos y tentaciones, estas provienen de personas pertenecientes a su propio ambiente, a menudo: de la dama objeto del amor de los mismos.

J. Barščeŭski, sin embargo, utiliza este personaje tipo como uno de los pilares de cohesión de su obra *El noble Zavalnia...* Observamos, indudablemente, rasgos del extraño en el personaje de la Urraca Blanca, analizada bajo la categoría “bruja” de esta sección de nuestra investigación: la hechicera proviene de un país extranjero y utiliza sus poderes, su belleza e influencia para obtener la colaboración de los belarusos. No obstante, el personaje que más se aproxima al prototipo del extranjero por definición es, sin duda, el hechicero de género masculino, llamado en el relato primero, “Sobre el hechicero y el dragón...”, Paramon. En la introducción de este relato, el narrador explica la aparición de Paramon de la siguiente manera:

Recuerdo que en mi juventud tuvimos al señor K. G., que era muy malvado... Tenía a un lacayo, Karpa, una mala persona; y los dos, primero el señor, y luego el siervo, vendieron sus almas al diablo tal que así:

Apareció en nuestro palacio, no se sabe de dónde, un hombre muy extraño, hasta hoy recuerdo su aspecto, su cara y su ropa; de baja estatura, delgado, siempre pálido, con una nariz enorme, como el pico de un ave rapaz, las cejas pobladas, tenía la mirada de un desesperado o un loco, y llevaba una túnica negra muy extraña, nada parecida a las que llevan en nuestras tierras los señores o los curas, nadie sabía si era secular o alguna especie de monje, y con el señor hablaba en un lenguaje que no se entendía. Luego se descubrió que era un hechicero, que estaba enseñando al señor a hacer oro y otras artes satánicas (Barszczewski 2012, 174).¹²²

¹²² “W młodości mojej pamiętam, mieliśmy Pana K. G. zły to był Pan... miał on lokaja Karpę złego człowieka; i oni oba, pierwój Pan, a potem sługa, zaprzędali duszę swoją djabłowi – a to takim sposobem: Jawił się w naszym dworze niewiadomo z kąd, jakiś dziwny człowiek, i teraz jeszcze pamiętam urodę, twarz

En efecto, el hechicero forastero logra tentar a amo y sirviente para aprovecharse de su influencia en el pueblo.

El hechicero, cuyo nombre no se menciona en el resto de los relatos del libro, aparece, sin embargo, en varias ocasiones, lo cual se puede confirmar por su descripción física y su función narrativa en cada uno de ellos. Así, en el relato quinto, “El lunar sobre el labio”, que relata la juventud de Varka (con relación a la época del noble Zavalnia ya una anciana que acababa de morir), se da este episodio:

Cuando Varka ya tenía dieciséis años, pasaba a caballo al atardecer por aquellos lugares un joven señorito, nadie sabía quién era y de dónde. Dicen que siempre tenía la cara pálida, la nariz larga y afilada, el cabello negro como las plumas de un cuervo, y duro como la barba de tres días, la mirada tan aguda que costaba trabajo mirarle a los ojos (ídem 232)¹²³.

Este dudoso pretendiente agradaba a Prakseda, la madre de Varka, por su elevada posición social, con la que intentaba tentarlas para que la joven no se casara con Michaś, un honesto vecino enamorado de ella. En esta ocasión, no obstante, el hechicero no logra su objetivo, con lo que Varka y Prakseda logran, como habíamos mencionado anteriormente, redimirse ante los ojos de la sociedad belarusa y de Dios.

A continuación, en el relato séptimo, “Los espíritus ígneos” (ídem, 258-268), aparece para tentar a Albert un espíritu malévolo cuyos rasgos recuerdan al hechicero, pero en cuya imagen predomina el color rojo debido al elemento del fuego en el cual se basa: “la nariz larga, afilada, el rostro delgado, sonrojado, la barba y el pelo de la cabeza de color rojo” [“nos długi, ostry, twarz szczupła, rumiana, broda i włos na głowie czerwonego koloru”] (ídem 259).

i odzienie jego; nizki, chudy, zawsze blady, nos ogromny, jak dziób drapieżnego ptaka, brwi gęste, spojrzenie jego było jakby rozpaczliwego lub obłąkanego, suknia na nim czarna i jakaś dziwaczna, zupełnie nie taka, jak u nas noszą panowie lub księża, nikt nie wiedział, czy on był świecki, czy jaki mnich, z Panem rozmawiał jakimś języ - kiem niezrozumiałym, odkryło się potem, że to był czarnoksiężnik, uczył Pana robić złoto i innych sztuk szatańskich”.

¹²³ “Kiedy już Varka miała szesnaście lat, przejeżdżał konno o zmroku tamte strony jakiś młody panicz, nikt niewiedział kto on był i z kąd, mówią, że on miał zawsze twarz bladą, nos długi ostry, włos czarny jak krucze pióra i twardy nakształt szczeciny, wzrok tak bystry, że trudno wytrzymać patrząc mu w oczy”.

Merece la pena recordar la aparición del extraño en el relato noveno, “El alma en pena” (ídem 292-295), esta vez bajo la guisa de un misterioso viajero con poderes mágicos. Al preguntarle un vecino de la región por su identidad, el extraño contesta: “Soy un alma en pena; estoy haciendo el camino hacia la eternidad a un paso más veloz que el de los demás” [ídem 294]. Tras oír este relato, el propio Zavalnia llega a la conclusión de que “seguro que se trataba del mismo extraño... por el que hubo peleas y discusiones en la taberna [de Prakseda]” [“to pewnie musiał być ten sam nieznajomy... o którym sprzeczka i zwada była w karczmie”] (ídem 295).

También en el relato décimo, “Los cabellos que gritan en la cabeza” aparece el extranjero, que visita a una pareja recién casada antes de causarles, a ellos también, la desgracia de una maldición: “se acercó a nosotros un anciano aterido de frío vestido de negro, con el rostro pálido y unos ojos claros que brillaban bajo sus pobladas cejas” [“zbliża się do nas jakiś zgarbiony starzec w czarnym odzieniu, twarz blada, oczy jasne świeciły z pod gęstych brwi”] (ídem 301).

Por último, en el relato duodécimo, “Stoletni starzec i czarny gość” (“El anciano centenario y el huésped oscuro”) (ídem 333-339), cuando el anciano Haraśka relata la historia de un corrupto señor que recuerda como el peor al que jamás sirvió, hace referencia a la siguiente ocurrencia:

Entonces apareció en nuestro palacio, no se sabe de dónde, un hombre extraño. He olvidado su apellido, pero recuerdo su cara como si la estuviera viendo ahora: delgado, siempre pálido, con una nariz enorme y las cejas pobladas, tenía la mirada como la de un loco. Llevaba una ropa negra, larga y muy rara; en toda mi vida no he visto a nadie más vestido así, y este huésped, como una sombra inseparable, estaba siempre con el señor Z.... le prometía milagros y hallar la fuente de innumerables tesoros (ídem 336)¹²⁴.

De este modo, el hechicero de J. Barščeŭski no solo se corresponde casi a la perfección con el prototipo romántico del extraño, sino que tiene una interpretación muy

¹²⁴ “W tym że czasie zjawił się w naszym dworze nie wiadomo skąd, dziwny człowiek; zapomniałem jego nazwisko, ale twarz jakbym teraz widział; chudy, zawsze blady, nos ogromny, brwi gęste, spójrzenie jakby obląkanego, odzienie miał czarne, długie i jakieś dziwaczne; nie zdarzyło mi się w całym życiu widzieć, aby ktokolwiek był podobnie ubrany, i ten gość jak nie odstępny cień, ciągle był przy panu Z.... obiecał jemu jakieś pokazać cuda i odkryć źródło nieprzebranych skarbów, gadał o jakichś dziwach”.

literal en el contexto de *El noble Zavalnia...*: Paramon es un extranjero (que representa, como la Urraca Blanca, a los poderes de la Rusia imperial) cuyo objetivo es ganarse el favor de los miembros más influyentes y corruptos de la sociedad belarusa para que estos, vendiéndole “el alma al diablo”, vendan también el destino de su pueblo al Imperio a cambio de beneficios económicos y políticos para sí mismos.

Hechicero, mago (brujo)

El hechicero de género masculino, notablemente menos común como personaje que la bruja en la literatura popular europea, puede considerarse una variante de esta. Si la magia femenina, como explicábamos anteriormente, está relacionada con el vínculo entre el cuerpo de la mujer y la naturaleza, se basa en la emoción y la sensualidad, y se transmite de generación en generación, la magia masculina tiene su origen en el conocimiento, en el constante estudio del ocultismo. Precisamente por este motivo los hechiceros varones pueden (y suelen) tomar aprendices para transmitirles su saber. Buena prueba de ello es el motivo del *aprendiz de brujo* que, si hoy es conocido gracias a la balada *Der Zauberlehrling* (1827) de W. M. von Goëthe y a la versión animada de Walt Disney, fue utilizado por primera vez por el escritor satírico griego Luciano de Samósata en su *Philopseudes*.

El motivo del hechicero y el aprendiz se da también en el folklore belaruso, en leyendas como “Васіль-чараўнік” (“Vasil el hechicero”), recogida por Uładzimir Siŭčyk en su colección *Сіняя світа* (*La śvita*¹²⁵ azul) (Сіўчык 2015, 246-253; Siŭčyk), en el que un joven se convierte en aprendiz de un malvado mago que trata, al terminar sus estudios, de engañarlo sin éxito. J. Barščeŭski recupera la figura del hechicero deshonesto en *El noble Zavalnia...* Hallamos en esta obra ejemplos en relatos como “Sobre el hechicero y el dragón que salió del huevo que puso el gallo”, donde el malvado Paramon engaña al héroe, Karpa, para firmar un contrato mágico; “La corona de la serpiente”, donde la tarea mágica impuesta por el hechicero lleva a Siamion a la perdición, o Twardowski, conocido de Staś, el hijo del señor Zavalnia que

era buen estudiante, pero no había caso a los profesores, leía libros prohibidos a escondidas, y de este modo pasó a no tener ningún miedo de los pecados mortales. Al final aprendió hechicería y le vendió su alma a un espíritu maligno (Barszczewski 2012, 281).¹²⁶

¹²⁵ La *śvita* es una prenda de ropa tradicional entre los campesinos belarusos, ucranianos y rusos, consistente en una especie de túnica de paño, utilizada hasta la década de 1930 tanto por los hombres como por las mujeres.

¹²⁶ “Uczył się dobrze, a tylko nieśłuchał nauczycieli, skrycie czytał zakazane książki, i takim sposobem doszedł do tego, że zupełnie nieobawiał się grzechów śmiertelnych. Nakoniec wyuczył się czarnoksięstwa i duszę swoją zapisał złemu duchowi”.

En *El noble Zavalnia...*, según afirma M. Chaustowicz,

Bajo la imagen del hechicero aparecen en la obra personajes diferentes en significado y contenido. Con la denominación común de hechicero el autor aúna a todos los que intentan afianzar el orden y las leyes del diablo en Belarús, los que, con sus acciones, rompen el orden divino en el país (Хаўстовіч 2012b, 105; Chaustowicz)¹²⁷.

El decir, el hechicero tienta a señores y campesinos por igual a cambio de su lealtad (al igual que lo hace la Urraca Blanca) para romper las normas morales del pueblo belaruso e implantar un sistema ajeno, para J. Barščeŭski maligno, prácticamente diabólico. Relacionado con la figura del extranjero o forastero, el hechicero es un elemento de discordia, cizaña e insinceridad, equivalente al demonio tentador y traicionero de las grandes religiones monoteístas.

¹²⁷ “Пад вобразам чарнакніжніка выступаюць у творы сэнсава і змястоўна адрозныя персанажы. Агульным імем чарнакніжніка аўтар аб’ядноўвае ўсіх, хто імкнецца ўсталяваць у Беларусі законы і парадкі д’ябла, хто сваёй дзейнасцю парушае Боскі лад у краі”.

Infieles (judíos, musulmanes)

Además del prototipo del judío, analizado en detalle en el apartado 2.1.8 de la presente investigación, es importante recalcar la imagen de los paganos, sobre todo, en la prosa de J. Barščeŭski (representados bajo las categorías “bruja” y “hechicero” en el presente capítulo) y, especialmente, de los musulmanes en G. A. Bécquer. Dada la prominencia de este grupo religioso en la Península Ibérica durante la época medieval, los musulmanes han estado representados en la literatura española, tanto culta como de transmisión oral, desde dicho período.

Como afirma la investigadora Paloma Díaz Mas, “la presencia de musulmanes en el romancero viejo es abrumadora y adopta muy diversas formas y tratamientos” (Díaz Mas 2017, 17). Más concretamente, los llamados *moros* aparecen como antagonistas, más o menos idealizados, del héroe. Sin embargo, en el romancero nuevo del s. XVI destacan los romances de moriscos que, según explica la propia P. Díaz Mas, se nos ofrece “una visión idealizada del *moro* como encarnación de ideales caballerescos de valentía, lealtad, honra, fama, cortesía, refinados sentimientos amorosos y belleza física” (ídem 23).

Es precisamente este ideal el que G. A. Bécquer recupera en su leyenda “La cueva de la mora”, de fuertes influencias medievalistas. En este relato, un caballero cristiano se enamora perdidamente de la hija de un alcaide musulmán “de cuya hermosura tenía noticias por la fama antes de conocerla” (Bécquer 2010, 209). La joven no solo destaca por su hermosura, sino también por la nobleza de su carácter, probada por su conversión al cristianismo antes de morir junto a su amado:

[El caballero] volvió los ojos al cielo, tomó el agua que su amante le ofrecía, y sin acercársela a los labios, preguntó a la mora: -¿Quieres ser cristiana? ¿Quieres morir en mi religión, y si me salvo salvarte conmigo? La mora, que había caído al suelo desvanecida con la falta de la sangre, hizo un movimiento imperceptible con la cabeza, sobre la cual derramó el caballero el agua bautismal, invocando el nombre del Todopoderoso (ídem 212).

De este modo, si bien el extranjero o forastero de origen desconocido es una figura de connotaciones negativas para los escritores románticos, los judíos y musulmanes,

especialmente en el caso de G. A. Bécquer, son tratados desde el punto de vista de un exotismo idealizado, y llegan a representar la nobleza y bondad humanas más allá de la religión de origen de cada individuo. Además, como explican Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy en los comentarios a su edición de las *Leyendas becquerianas*, “La cueva de la mora” es

una versión literaria del motivo folclórico sobre el alma de la mora que habita en la cueva... Sobre este motivo... monta un relato de guerra entre moros y cristianos, y reparte los papeles entre un caballero cristiano que cae prisionero y la hija del alcaide moro que lo guarda. Entre los dos hay un amor correspondido, y la tragedia ocurre por la dureza del enfrentamiento... La interpretación medieval de Bécquer es de orden formulístico, con una terminación cristianizada para así dar una trascendencia adecuada al motivo folclórico general (López Estrada y López García-Berdoy 2010, 213).

Es decir, al igual que la figura de la hebrea Sara en “La Rosa de Pasión”, la joven musulmana constituye para G. A. Bécquer un retrato del “otro” conocido, familiar, convertido en enemigo por una desdichada casualidad histórica.

Músico/trovador/poeta

El folkllore europeo otorga a la figura del músico una relevancia especial: los animales que forman un conjunto musical en el cuento “Los músicos de Bremen”, de este modo, utilizan su arte para espantar a unos ladrones de una casa donde se quedan a vivir; el protagonista de *Der Rattenfänger von Hameln* (*El flautista de Hamelin*, leyenda popular alemana publicada por los hermanos Grimm en 1842) demuestra, por su parte, tener la capacidad de salvar y arruinar a una ciudad entera encantando con su flauta a ratas y niños por igual. En la tradición popular, por lo tanto, la música es un poder casi sobrenatural que ofrece grandes ventajas a quien lo domina.

Naturalmente, el personaje del músico continúa siendo importante en el aparato simbólico de la literatura culta romántica y posromántica, y figura también en la cultura popular decimonónica. Así, el surgimiento de la leyenda popular que relacionaba al violinista Niccolò Paganini con el diablo no es casual:

La imagen “demoníaca” de Paganini proliferó especialmente debido a la popularidad de Fausto y a los rumores sobre el comportamiento excéntrico del violinista. Esta imagen fue reforzada por las representaciones medievales folclóricas del violín como un instrumento misterioso, encantado y femenino, ejemplificando otra faceta del Romanticismo: el resurgimiento de los Años oscuros (Kawabata 2017, 85)¹²⁸.

J. Barščeŭski utiliza en el cuarto relato de su *El noble Zavalnia...*, “El hombre lobo”, la imagen de un músico con poderes malévolos: el gaitero¹²⁹ Arciom ofrece a Marka beber vodka con él, tras lo cual este último se transforma en lobo, mientras que el propio Arciom no se ve afectado en absoluto.

La presencia de los músicos en la literatura romántica se extiende también al mundo eclesiástico: tanto en *El noble Zavalnia...* como en las *Leyendas* de G. A. Bécquer aparece la figura del organista, quizá el instrumentista más profundamente relacionado

¹²⁸ “Paganini's "demonic" image proliferated, especially due to the popularity of Faust and rumors of the violinist's deviant behavior. This image was reinforced by medieval folkloric depictions of the violin as mysterious, enchanted, and feminine, exemplifying another facet of Romanticism-the resurgence of interest in the Dark Ages”.

¹²⁹ En polaco, *dudarz*, Arciom toca la gaita belarusa (*duda*) en la boda de Alona con Illa.

con la Iglesia. En el caso de *El noble Zavalnia...*, el organista representado por J. Barščeŭski es un personaje real en la narración que llega a visitar en su casa al noble:

Durante esta conversación, de pronto abrió la puerta y entró, cubierto de nieve, el organista de Rasony¹³⁰; nada más entrar por la puerta, llamó a viva voz: “Laudeatur Jezus Christus. – Les felicito la próxima fiesta de la Natividad del Señor” (Barszczewski 2012, 256)¹³¹.

Cabe destacar que el personaje, nombrado con anterioridad a su visita, es conocido por relatar historias extraordinarias y, al igual que los clérigos, goza de una cierta autoridad moral entre sus compatriotas:

¿Conoce usted al organista de Rasony? Es una persona bondadosa e inteligente, a menudo nos contaba historias milagrosas de las santas escrituras, como cuando Dios creó este mundo. Una vez era día de mercado, nos invitó a unos cuantos a su casa, se sentó con nosotros a la mesa, nos bebimos una copa de vodka cada uno y, hablando de esto y aquello, nos dijo las siguientes palabras llenas de verdad: “Fue un gran pecado el de Adán al escuchar a Eva, probó la manzana del árbol prohibido y por esta acción Dios maldijo la tierra. Pero mayor fue el pecado de Caín al matar a su hermano (ídem 227)¹³².

G. A. Bécquer, por su parte, dedica una leyenda completa a un organista, en esta ocasión, un personaje del pasado, *quasi* legendario para el resto de los personajes de la narración: “Maese Pérez el organista”. En este relato, el alma de maese Pérez, organista del convento sevillano de Santa Inés, había permanecido tras su muerte atada al

¹³⁰ Población urbana de la provincia de Viciebsk, al Norte de Belarús.

¹³¹ “Pod czas téj rozmowy, nagle odmyka drzwi, wchodzi cały osypany śniegiem organista z Rosona; ledwie stąpił na próg, zawołał krzykliwym głosem: „Laudetur Jezus Christus. – Winszuję zbliżającym się świętem Bożego Narodzenia”.

¹³² “Zna Pan organistę z Rosona, dobry i rozumny człowiek, on często nam opowiadał dziwne rzeczy z świętych ksiąg, jak kiedyś BÓG stworzył ten świat. Jednego razu był dzień kiermaszowy, poprosił kilku nas do siebie, siadł z nami za stołem, wypiliśmy po kieliszku wódki, i między rozmową o tym i o owym, rzekł do nas te słowa pełne prawdy, i ja ich nigdy niezapomnę, on powiedział tak: „Wielki grzech Adama, że posłuchał Ewę, zkosztował jabłko z zakazanego drzewa, za ten występek BÓG przeklął ziemię. Ale większy grzech Kaina, który zabił swego brata”.

instrumento del templo, que sonaba solo durante la Misa del Gallo. Al sustituir el órgano, sin embargo, esta ocurrencia se detuvo:

Al salir de la Misa, no pude por menos de decirle a la demandadera con aire de burla:

—¿En qué consiste que el órgano de maese Pérez suena ahora tan mal?

—¡Toma! —me contestó la vieja—, en que ese no es el suyo.

—¿No es el suyo? ¿Pues qué ha sido de él?

—Se cayó a pedazos de puro viejo, hace una porción de años.

—¿Y el alma del organista?

—No ha vuelto a parecer desde que colocaron el que ahora les sustituye (Bécquer 2010, 276).

G. A. Bécquer utiliza, en su leyenda “el *Miserere*”, la figura ya no del intérprete musical, sino del compositor: la leyenda comienza con la historia de un peregrino que se dirigía a Santiago para escribir un *miserere*. Al pasar junto a las ruinas de un convento cuyos monjes habían sido asesinados, presencia una escena extraordinaria:

Mal envueltos en los jirones de sus hábitos, caladas las capuchas, bajo los pliegues de las cuales contrastaban con sus descarnadas mandíbulas... vio los esqueletos de los monjes, que fueron arrojados desde el pretil de la iglesia a aquel precipicio, salir del fondo de las aguas y, agarrándose con los largos dedos de sus manos de hueso a las grietas de las peñas, trepar por ellas hasta tocar el borde, diciendo con voz baja y sepulcral, pero con una desgarradora expresión de dolor, el primer versículo del salmo de David:

—*Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam!* (ídem 223).

Al tratar de reproducir el *miserere* que había oído en una partitura, el peregrino pierde el juicio y acaba muriendo por la desesperación de no poder completarlo:

escribió uno, dos, cien, doscientos borradores: todo inútil. Su música no se parecía a aquella música ya anotada y el sueño huyó de sus párpados y perdió el apetito, y la fiebre se apoderó de su cabeza, y se volvió loco, y se murió en fin, sin poder terminar el *Miserere* (ídem 226).

Para finalizar, hemos de constatar el hecho de que el personaje del músico cobra aún más importancia entre los principales representantes de la literatura posromántica belarusa, notablemente Jakub Kołas (1882-1956) y Janka Kupała (1882-1942). Este prototipo literario, junto al del poeta o trovador, se transforman en el símbolo de la voz del pueblo frente a la injusticia de las autoridades. Así, en su poema narrativo *Курган* (*El túmulo*, 1910) un despiadado príncipe pide al trovador más talentoso de sus tierras que toque y cante para una de sus fiestas, y este se niega acusándolo de haberse enriquecido a costa del trabajo y los sacrificios de la gente del pueblo:

Tu mesa está puesta con veneno, hay muchos huesos bajo la mesa,

Son los huesos de la pobreza trabajadora;

Te regocijas con vino tinto y blanco,

Que son las lágrimas de la desgracia huérfana¹³³.

Aunque este atrevimiento le cuesta la vida, el poeta se transforma en símbolo de la dignidad del pueblo.

Jakub Kolas, por su parte, descubre al músico como símbolo del talento de las gentes sencillas en su poema épico *Сымон-музыка* (*Symon el músico*, publicado en 1925). El joven Symon, prácticamente autodidácta, sale de casa para emprender un gran viaje en busca de un futuro mejor, y su fama y experiencia aumentan paulatinamente.

¹³³ Traducido según la edición de la biblioteca digital belarusa *Беларуская Палічка* (*El Estante Belaruso*), en http://knihi.com/Janka_Kupala/Kurhan.html:

“Стол ты ўставіў ядой, косцей шмат пад сталом, -
Гэта косці бядноты рабочай;
Пацяшаешся белым, чырвоным віном, -
Гэта слезы нядолі сірочай”.

Para finalizar, hemos de decir que la figura del músico, tanto en la literatura popular como en la culta, está rodeada de connotaciones mágicas y sociales: los músicos son, en estas narraciones, miembros influyentes en la sociedad, ya sea por sus poderes mágicos o por la responsabilidad que tienen ante el pueblo de luchar por su dignidad y sus derechos.

Rey/señor/noble

Pese a ser esencial en la sociedad decimonónica española y belarusa, la figura del rey, el señor de las tierras o el noble con autoridad política no es especialmente prominente en la obra de G. A. Bécquer y J. Barščeŭski; en la representación de la vida de la gente sencilla en estos autores se le otorga más importancia a las autoridades religiosas, que aparentan tener, como veníamos viendo, una fuerte influencia sobre el modo de vida y la moral de la sociedad (en especial, la sociedad rural).

A decir verdad, la situación de dicha figura en la literatura popular es similar: el rey (o noble) suele ser una figura secundaria en los cuentos y leyendas populares cuya función principal es la formulación de una tarea para el héroe, frecuentemente a cambio de la mano de su hija. Esta función, sin embargo, tampoco aparece en las narraciones románticas que se encuentran en el centro de interés de la presente investigación.

Sin embargo, los reyes y señores están presentes en la prosa de los autores analizados. Así, en la leyenda “La corza blanca”, el padre de la desdichada protagonista, Constanza, está presente y participa de las cacerías en sus tierras. Es, de hecho, él mismo quien da detalles sobre la leyenda de la corza blanca a su criado Garcés para burlarse de él:

En este punto del diálogo, terció en él don Dionís, y con una desesperante gravedad, a través de la que se adivinaba toda la ironía de sus palabras, comenzó a darle al ya asendereado mozo los consejos más originales del mundo para el caso de que se encontrase de manos a boca con el demonio convertido en corza blanca (Bécquer 2010, 170).

Este hecho, más adelante, causará la muerte de su hija, convertida en corza blanca, a manos de este criado.

También en *El noble Zavalnia...* de J. Barščeŭski, los señores feudales toman predominantemente decisiones poco sabias que resultan en el detrimento de los campesinos. Así, en el relato cuarto, “El hombre lobo”, Illa apela a los nobles cuando Alona, enamorada de Marka, rechaza su proposición de matrimonio:

Illa, al recibir tal respuesta, no llamó a Alona, sino a los Señores; lo que ella no quiso hacer por petición suya, lo haría por obligación; fue al palacio, y sus deseos fueron escuchados: se le ordenó a Alona casarse con él (Barszczewski 2012, 203)¹³⁴.

Esta resolución del conflicto desencadena la transformación de Marka en hombre lobo el día del casamiento.

Tal y como habíamos observado con anterioridad, un error aún más grave cometen el señor Z. y el señor Skamarocha al aliarse con el hechicero y la Urraca Blanca, respectivamente. En estos casos, los nobles (autoridad política de la sociedad representada) se ven influenciados por la bruja o el hechicero y, a la vez, por el extraño o forastero, que los tientan con sus falsas promesas y llevan a su pueblo (y, por extensión, al país) a la ruina. Y es que

Entre los principales temas de *El noble Zavalnia...* se encuentra el tema de la protesta social. Más a menudo de forma alegórica, pero a veces también de forma abierta y publicista el escritor [Jan Barščeŭski] juzga a los opresores del pueblo, a los “nuevos señores” que, para su propio beneficio, aumentan frecuentemente los impuestos de la servidumbre, se olvidan de la misericordia y la compasión, desprecian y ridiculizan las tradiciones del pueblo, el cual es el principal guardián de la mentalidad nacional (Хаўстовіч 2002, 55; Chaustowicz)¹³⁵.

En resumen, podemos concluir que el noble en la prosa de J. Barščeŭski y G. A. Bécquer es una representación simbólica del poder político humano que, en oposición al divino, no es infalible y puede llevar a la sociedad a la ruina. La aparición de tal caracterización de las autoridades políticas de la época no es extraña, teniendo en cuenta la situación de Belarús y España (y de gran parte de los países europeos) en el contexto

¹³⁴ “Illa odebrawszy taką odpowiedź, nie wola Alony – rzeczce, lecz wola Panów; co niechciała zrobić na prośby to zrobi z rozkazu; poszedł do dworu, chęci jego wzięły skutek; kazano Alonie iść za niego za mąż”.

¹³⁵ “Сярод асноўных тэмаў ‘Шляхціца Завальні’ з’яўляецца і тэма сацыяльнага пратэсту. Часцей у алегарычнай, аднак часам і ў адкрытай публіцыстычнай форме пісьменнік асуджае прыгнятальнікаў людю, “новых паноў”, што дзеля ўласнага дабрабыту шматкроць павялічваюць прыгон, забываюць пра міласэрнасць ды спагаду, зневажаюць ды кпяць з традыцый народа, які з’яўляецца асноўным захавальнікам нацыянальнага менталітэту.”

en el que trabajaban los autores, sobre todo en el caso de J. Barščeŭski, que se oponía ideológicamente a la influencia del Imperio ruso en su tierra natal.

Seres sobrenaturales (monstruos, fantasmas y almas en pena)

Consideramos esencial en nuestro análisis de la prosa de J. Barščeŭski y G. A. Bécquer determinar la naturaleza de los seres sobrenaturales que aparecen en sus relatos y explicar sus funciones simbólicas en ellos. Con este objetivo en mente, hemos de dividir a estos personajes en dos categorías principales:

- en primer lugar, los monstruos propiamente dichos, animales fantásticos (ajenos a las especies presentes en el mundo natural), o entidades antropomórficas de naturaleza evidentemente no humana, y
- los fantasmas y almas en pena, es decir, seres que han trascendido los límites de la mortalidad, normalmente a partir de un castigo divino o una muerte prematura y desdichada, y cuya alma no ha logrado realizar el paso al otro mundo.

Al primer grupo se asocian las serpientes (o dragones) que proliferan en *El noble Zavalnia...*, concretamente en los relatos primero (“Sobre el hechicero...”) y tercero (“La corona de la serpiente”). Estos reptiles realizan la función de antagonistas del héroe, principalmente a través del engaño, y acaban, de hecho, causando la perdición del mismo. Estas connotaciones negativas se dan en J. Barščeŭski en concordancia con la tradición judeocristiana, pudiéndose relacionar con la serpiente del “Génesis” bíblico o la leyenda de San Patricio, a quien se le atribuye haber expulsado a las serpientes de Irlanda.

También aparece en *El noble Zavalnia...*, en el relato segundo, “Zuchwałe postępkі” (“Fechorías despiadadas”) (Barszczewski 2012, 187-96), un espíritu bueno del bosque típico de la mitología eslava (llamado *leśnik* en la tradición polaca y *лясух* en belaruso) al cual el protagonista, Vasil, maltrata: Vasil es una persona despiadada, tomó una piedra del campo, se acercó corriendo adonde estaba el Espíritu del bosque, y viéndolo entre la hierba le lanzó la piedra gritando “¡desaparece, muere!” [“Wasil zuchwały człowiek, pochwycił kamień na polu, podbiega tam gdzie Leśnik, widzi wśród trawy i rzuca nań kamieniem, krzycząc: ‘zgiń przepadnij!’”] (ídem 188).

Este acto de mala fe, entre otros, acaba causando su desaparición, tema que ampliaremos en el apartado 2. 2. 3 de nuestra investigación.

En las *Leyendas* de G. A. Bécquer predominan los monstruos de características antropomórficas, como el espíritu del lago de “Los ojos verdes”¹³⁶ o el gnomo que aparece en la leyenda homónima:

El gnomo era como un hombrecillo transparente; una especie de enano de luz semejante a un fuego fatuo, que se reía a carcajadas, sin ruido, y saltaba de peña en peña y mareaba con su vertiginosa movilidad. Unas veces se sumergía en el agua y continuaba brillando en el fondo como una joya de piedras de mil colores; otras, salía a la superficie y agitaba los pies y las manos, y sacudía la cabeza a un lado y a otro con una rapidez que tocaba en prodigio (Bécquer 2010, 202).

El gnomo es para G. A. Bécquer un personaje negativo, telúrico, que tienta a los seres humanos con las riquezas que acumula y, de hecho, es el causante de la muerte de Marta, una de las dos hermanas heroínas de la historia.

En lo que concierne a la categoría de las almas en pena y los fantasmas, merece la pena remarcar que, para J. Barščeŭski, estos personajes tienen connotaciones positivas, mientras que en la obra de G. A. Bécquer pueden ser tanto positivos como terroríficos. Sin embargo, incluso aquellos casos que incitan miedo no muestran comportamientos malintencionados, sino que más bien sirven de advertencia para que el resto de la población no repita los errores cometidos por los propios fantasmas o aquellos que interfirieron con sus vidas.

Así, el caso más evidente en *El noble Zavalnia...* es el de la Llorona, espectro que, como se ha analizado anteriormente en esta investigación, está ligado a las ruinas y cementerios y simboliza para J. Barščeŭski la patria perdida (y en peligro de ser olvidada) de los belarusos. En lo referido a los orígenes de este personaje, M. Chaustowicz afirma que “las plañideras belarusas constituyen el aspecto externo de la Llorona. Otra fuente

¹³⁶ Este ser podría considerarse un caso intermedio entre los seres sobrenaturales monstruosos y humanos, dado que, como veíamos en el capítulo primero de la presente investigación, la sirena u ondina de la tradición europea se suele asociar con una joven que ha muerto por ahogamiento (en su mayor parte, por suicidio), pero hemos decidido clasificarla como monstruo por la falta de datos sobre su vida anterior en la propia leyenda becqueriana. Para más información sobre este personaje, ver las categorías “dama” y “cuerpos de agua”.

podría ser la mitología eslava” [“беларускія плакальшчыцы складаюць вонкавую абалонку вобраза Плачкі. Іншай крыніцай магла быць славянская міфалогія”] (Хаўстовіч 2002, 111-12; Chaustowicz).

G. A. Bécquer, por su parte, describe en sus *Leyendas* dos tipos de fantasmas y almas en pena: por un lado, en “La cueva de la mora” aparece el fantasma de la joven musulmana muerta por su amor hacia un cristiano y la aceptación de su religión: “El ánima de la hija de un alcaide moro que anda todavía penando por estos lugares, y se la ve todas las noches salir vestida de blanco de esa cueva” [ídem 208]. Además, aparecen almas en pena ya analizadas en el presente capítulo, como las de los monjes en “El Miserere” o Beatriz en “El monte de las ánimas”. A este mismo grupo se asocia también el espíritu de Casca, que atormenta a los vecinos de los parajes de *Desde mi celda*.

Tras haber analizado las instancias de seres sobrenaturales, podemos concluir que todos ellos simbolizan distintas facciones del pecado humano: los monstruos y animales fantásticos son tentaciones de lujuria, poder y riqueza: las serpientes y el gnomo tientan a las personas con beneficios económicos y sociales, mientras que la ondina de G. A. Bécquer seduce a los hombre. Las almas en pena, por su parte, son símbolo de los errores cometidos por la especie humana a lo largo del tiempo, como el olvido de Belarús por parte del pueblo belaruso en J. Barščeŭski; el asesinato de los monjes y la joven conversa y el desafío de Beatriz en las *Leyendas* becquerianas, y la práctica de la brujería en *Desde mi celda*.

2. 2. 2. Objetos y elementos paisajísticos y naturales

Amuleto/talismán/objeto mágico

El objeto mágico (en ruso, *чудесный предмет*), término acuñado por el investigador ruso V. Propp, es una categoría notablemente amplia en la narración fantástica folklórica: se trata de un objeto físico, normalmente con poderes extraordinarios, que sirve de ayuda al héroe en su vida diaria o en la consecución de alguna tarea.

Su obtención, al igual que sus funciones concretas, puede variar según la narración, como veremos bajo las categorías “prenda de amor” y “trofeo del antagonista” en este mismo apartado. Sus efectos, igualmente, pueden ser benignos o malignos.

Además de los subtipos que analizaremos en categorías posteriores, hemos de hacer en nuestra investigación una mención especial a los objetos mágicos de carácter religioso o sagrado, en especial relacionados con el Cristianismo.

Así, por ejemplo, en el relato tercero de *El noble Zavalnia...*, “La corona de la serpiente”, aparece un objeto mágico religioso no en manos del héroe, sino en las de su amada: Marysia pide a Siamion que bese la cruz bendita que lleva al cuello para demostrarle que no tiene relación con la magia negra. Al besar Siamion la cruz,

enseguida levantó la cabeza de la hierba una enorme serpiente, como si quisiera comerse a Marysia; asustada, la chica gritó; Siamion cogió una piedra y golpeó a la serpiente, que se escondió, siseando, en la hierba. Después apareció el perro negro, ladró y desapareció (Barszczewski 2012, 200)¹³⁷.

Gracias a la cruz, Marysia se dio cuenta de la deshonestidad de Siamion y rechazó su propuesta de matrimonio.

¹³⁷ “Wnet z trawy ogromny wąż podjął głowę, jakby chcąc pozrzeć Marysię; przestraszona, zakrzywała dziewczyna; Siamion chwycił kamień i uderzył węża, ów sycząc schował się w trawie – i potem wraz zjawił się pies czarny, zaszczekał i znikł”.

También Płaksun, antes de casarse con Warka, obtiene de su sacerdote confesor un amuleto religioso que ha de salvarlos de la brujería que rodeaba a la familia de la joven: “Aquí tienes dos medallitas de la Madre de Dios, santificadas con la indulgencia, una para ti, otra para tu futura esposa, vivid con Dios y Dios no os abandonará” [“oto masz dwa medaliki Matki Boskiej, poświęcone z nadaniem odpustu, jeden dla ciebie, drugi dla twojej mającej być żony, żyjcie z Bogiem i Bóg was nie opuści”] (ídem 236).

Una función similar cumple la imagen de Cristo representada en la leyenda “El Cristo de la Calavera” (Bécquer 2017, 292-305) de G. A. Bécquer, que analizaremos con detenimiento bajo la categoría “esculturas/cuadros” del presente apartado. Los caballeros que lo observan llegan a la conclusión de que “Dios no quiere permitir este combate, porque es una lucha fratricida” (ídem 303), renuncian a enfrentarse y salvan la vida. Del mismo modo, la cruz que aparece en la leyenda “La cruz del Diablo” (Bécquer 2010, 230-55) sirve como amuleto de contención del propio diablo, representante de las fuerzas malignas en general. Este hecho convierte a la cruz en un objeto mágico de protección y un objeto maldito al mismo tiempo:

Esa cruz es la que hoy habéis visto, y a la cual se encuentra sujeto el diablo, que le presta su nombre. Ante ella, no los jóvenes colocan en el mes de mayo ramilletes de lirios, ni los pastores se descubren al pasar, ni los ancianos se arrodillan, bastando apenas severas amonestaciones del clero para que los muchachos no la apedreen.

Dios ha cerrado sus oídos a cuantas plegarias se le dirijan en su presencia. En el invierno, los lobos se reúnen en manadas junto al enebro que la protege para lanzarse sobre las reses; los bandidos esperan a su sombra a los caminantes, que entierran a su pie después que los asesinan, y cuando la tempestad se desata, los rayos tuercen su camino para liarse, silbando, al asta de esa cruz y romper los sillares de su pedestal (ídem 252-253).

Por último, volviendo a *El noble Zavalnia...*, merece la pena mencionar el caso del relato décimo cuarto, “Dziwny kij” (“El bastón mágico”) (ídem 349-351). El héroe, Aleška, recibe un bastón con poderes mágicos como recompensa por su generosidad con un anciano, que después utiliza para enfrentarse al malvado hechicero Paramon y sus lacayos

en un país lejano (presumiblemente, las tierras rusas de las que procede el mago). El héroe logra que los lacayos de Paramon pasen a servirlo a él con sus poderes y su valor:

“No me da miedo tu amenaza”, contestó Aleška y alzó el bastón hacia el cielo. Las aguas temblaron y el río, como si cayera de las altas montañas con un flujo velocísimo, rompió las orillas. El gigante se derrumbó como una roca erosionada por el agua, se inclinó ante él y le pidió perdón.

-¿Quién eres? ¿Y por qué viviendo aquí solo le impides el paso a todo el mundo?, preguntó Aleška.

-Aquí cerca está la frontera del país del gran hechicero, yo soy Prud, su siervo; agito estas aguas para que nadie pueda cruzarlas a nado, pero ahora quisiera servirte a ti (idem 351)¹³⁸

Podemos, por lo tanto, concluir, que los objetos mágicos sagrados son símbolo de la salvación para quien los respeta. Dependiendo de sus orígenes y su forma de obtención, sin embargo, el objeto mágico puede acarrear efectos adversos, como comprobaremos posteriormente.

¹³⁸ “Nie lękam się twojej groźby odpowiedział Oleszko i kij podniósł ku niebu. Zawrzały wody, rzeka jakby padając z gór wysokich bystrym biegiem zrywała brzegi, runął olbrzym jak skała podmyta wodą, upokorzył się i prosił przebaczenia.

– Kto jesteś? i dla czego sam jeden tu mieszkając zabraniasz przejścia dla wszystkich? zapytał Oleszko.

– Tu blisko granica państwa wielkiego czarnoksiężnika, jestem Prud sługa jego; strzegę tych wód, aby nikt nie przepłynął, a teraz chciałbym tobie służyć”.

Árboles y plantas

Tal y como habíamos expuesto en el apartado 2.1 de nuestra investigación, los árboles y plantas ocupan un lugar destacado en el aparato simbólico tanto de los distintos folklores de Europa como de la creación literaria de diversas épocas y autores. El ecosistema vegetal adquiere diversos matices simbólicos en distintas obras literarias según el género y las características de las mismas. Así,

en la visión cómica el *mundo vegetal* es un jardín, un bosque o parque, o un árbol de la vida, o una rosa o flor de loto. El arquetipo de las imágenes de Arcadia, como el mundo verde de Marvell o de las comedias de bosques de Shakespeare. En la visión trágica, es un bosque siniestro como el de Camus o al comienzo del Infierno, un páramo, una selva o un árbol de la muerte (Frye 1951, 513)¹³⁹.

A la simbología del árbol, cuyos orígenes se pueden trazar a las mitologías indoeuropeas de la Antigüedad, se une el simbolismo floral, presente en las obras en prosa y, sobre todo, en la lírica de la mayor parte de los poetas de Europa. Uno de los ejemplos más extendidos de este tipo de simbolismo es el de la rosa, que representa, por un lado, la brevedad de la vida, en una variación del *carpe diem* y, por otro, la belleza femenina, igualmente efímera. Así, el poema *De rosis nascentibus*¹⁴⁰, atribuido tradicionalmente a Décimo Magno Ausonio, influenció profundamente la interpretación de la rosa por parte de los poetas posteriores. Buen ejemplo de ello es el célebre *Soneto XXIII* de Garcilaso de la Vega, construido en base a este tópico literario:

En tanto que de rosa y d'azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,

¹³⁹ "In the cosmic vision the *vegetable world* is a garden, grove or park, or a tree of life, or a rose or lotus. The archetype of Arcadian images, such as that of Marvell's green world or of Shakespeare's forest comedies. In the tragic vision it is a sinister forest like the one in Camus or at the opening of the Inferno or a heath or wilderness, or a tree of death."

¹⁴⁰ *El nacimiento de las rosas* según la traducción de la edición: Décimo Magno Ausonio, *Obras*, ed. Antonio Alvar, Madrid, Gredos, 1990, II, p. 377. Origen del tópico literario latino *collige, virgo, rosas*.

con clara luz la tempestad serena;
y en tanto quel cabello, que'n la vena
del oro s'escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:
coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que'l tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.
Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre (de la Vega 2007, 116-117).

Similar es el caso de “La Rosa de Pasión” de G. A. Bécquer, que hemos tratado anteriormente en el presente trabajo. La flor del rosal toma en esta leyenda un cariz mágico, misterioso: no solo es símbolo de la belleza exterior de la protagonista del relato, sino que iguala esta belleza a su moralidad y nobleza (es decir, a su belleza interior), que la llevaron a aceptar la religión cristiana y a ser premiada con el recuerdo de su virtuosa vida, de la cual la rosa es también símbolo tangible.

Los símbolos florales están íntimamente relacionados con el folkllore europeo, y su lectura en este es, en esencia, idéntica a sus posteriores interpretaciones literarias, si bien las últimas poseen una mayor complejidad semántica. De este modo,

Lo que más abunda en los amores juveniles y florales que canta este profuso repertorio de versos folklóricos es, sin duda, la expresión alegre y festiva del goce erótico, cruzado a veces de pálpitos de emoción, ensombrecido otras por nubes de aprensión, simbolizado todo en una marea de rosas, pero también de claveles, clavellinas, limas, manzanas, ciruelas, flores de romero, zarzas, manzanas, olivas, perejiles, guindillas, cañas (Pedrosa 2013, 197).

En lo referido a la literatura belarusa, tanto culta como popular, las flores tienen un papel simbólico, si cabe, aún más destacado que en las fuentes occidentales. Las plantas eran parte integral de la vida diaria del pueblo belaruso.

La relación entre el ser humano y la planta dejó una marcada impronta en la cultura popular. Los belarusos tenían una costumbre: cuando una hija se casaba y se iba a vivir lejos de sus padres, la madre plantaba junto a la casa una barbatilla¹⁴¹ y, por su crecimiento y florecimiento determinaba cómo le iba a su hija en tierras lejanas... En los cuentos populares y en la vida diaria de nuestros antepasados, los árboles y flores marchitos eran señal de que el personaje había muerto o estaba en peligro (Шамякіна 2008, 29; Šamiakina).¹⁴²

De nuevo, las flores están ligadas a la vida y la belleza de la joven de edad casadera; el florecimiento de la barbatilla, en este caso, simboliza el bienestar de la recién casada en la vida real, o bien de los personajes literarios asociados con ellos, sobre todo en papeles protagonistas.

La flor es un elemento esencial en la cosmovisión de J. Barščeŭski, estudioso del arte popular y las costumbres de su tierra natal. En su “Esbozo de la Belarús septentrional”, el autor describe de este modo la tradición de la noche de San Juan:

La celebración de *Kupała* es conocida por casi todos los pueblos eslavos. En Belarús, el 23 de junio, tras ponerse el sol ocurre la *Kupalnia* o la fiesta de *Kupała*; por la noche buscan tesoros; el que consiga arrancar la flor del helecho será el más afortunado (Barszczewski 2012, 166)¹⁴³.

¹⁴¹ *Viburnum lantana*, en belaruso, *каліна*.

¹⁴² “Сувязь паміж чалавекам і раслінай ярка адбілася ў народнай культуры. У беларусаў быў звычай: калі бацькі аддавалі дачку замуж далёка ад дому, маці каля хаты саджала каліну і па яе росце, квітненні меркавала, як жывецца дачцэ ў далёкай старонцы... У народных казках і ў побыце нашых продкаў павялялы дрэвы, кветкі сведчылі, што герой ці гераіня памерлі або ім пагражае небяспека”.

¹⁴³ “Uroczystość Kupały znajoma prawie wszystkim ludom Słowiańskim. Na Białejrusi 23 czerwca, po zachodzie słońca odbywa się Kupalnia czyli Święto Kupały; podczas nocy szukają skarbów; najsześliwszy, kumu się uda zerwać kwiat paproci”.

J. Barščeŭski identifica las flores (sobre todo, la corona de flores) con la belleza de la mujer pura y bondadosa. Así, en el relato tercero, “La corona de la serpiente”, se describe a la joven Marysia, que “llevaba en la cabeza una corona cuyas flores agraciaban su rostro, haciéndola parecer extraordinariamente bella” [“miała na głowie wianek, którego kwiaty, tak jėj były do twarzy, że wydała się nader piękną”] (idem 199). La corona de flores posee, a su vez, una doble función como símbolo del pueblo belaruso en su totalidad.

Finalmente, hemos de tener en cuenta la simbología floral en los postrománticos y simbolistas belarusos. El ejemplo más destacado es, sin duda, Maksim Bahdanovič¹⁴⁴, cuya creación lírica se desarrolló a comienzos del siglo XX bajo la influencia del folklore de Belarús y los poetas malditos franceses. La única antología poética que se publicó durante la vida del literato lleva por nombre *Вянок* (*La corona de flores*, 1914), con lo que recuerda, por un lado, el tradicional atributo popular de las jóvenes belarusas y, por otro, una metafórica corona funeral sobre la tumba de su amigo y editor Siarhei Pałujan. La dedicatoria de la antología reza “una corona para la tumba de S. A. Pałujan († el 8 de abril de 1910)” [“Вянок на магілу С. А. Полуяна († 8 красавіка 1910 г.)”] (Bahdanovič 1914, 7). Así, mientras que la flor de San Juan, esencial en la tradición popular de los eslavos orientales, es símbolo de vida y buena fortuna, M. Bahdanovič utiliza un enfoque decadente, más cercano a la visión clásica de la rosa como representación de la fugacidad de la vida:

Bellas y trágicas flores de octubre,
Sois del estío las últimas penas:
Puras y humildes, pequeñas y pálidas,
Tristes y efímeras habéis crecido.
Quizás por eso el alma arrancada

¹⁴⁴ La ortografía del apellido “Bahdanovič” presenta diferentes variantes: “Богдановіч” en la primera edición de su antología *La corona de flores*, “Багдановіч” según la ortografía belarusa moderna en el alfabeto cirílico, “Bahdanovič” de acuerdo con las normas del alfabeto *lacinka* belaruso (utilizado en el cuerpo de nuestra investigación) y “Bagdanovich” en la edición bilingüe belaruso-española editada en Madrid en 2017, según la cual se cita un fragmento más adelante.

Teje de ellas coronas aladas. (Bagdanovich 2017, 25)¹⁴⁵.

Los árboles y plantas son, por lo tanto, una de las principales puentes de los distintos aparatos simbólicos existentes en las distintas tradiciones populares y literarias. Entre estos símbolos destacan las flores, cuyas funciones pueden ser más o menos constantes en las literaturas europeas (este es el caso, por ejemplo, de la rosa) o variar según la presencia de cada especie en los ecosistemas de los distintos países y regiones. Existen, a su vez, espacios relacionados con los símbolos vegetales. Buen ejemplo de ello es el bosque, tratado en la presente investigación bajo el apartado “símbolos espacio-temporales”.

¹⁴⁵ El fragmento se cita según la edición: Bagdanovich, Maxim. *Ecos de mi tierra. Poemas escogidos / Згыки маёй бацькаўшчыны. Выбраныя вершы*. Espinosa Ruiz, Ángela (trad.). Madrid, Ediciones irreverentes, 2017.

Cuadros/Esculturas

El arte pictórico y escultórico, en especial en el caso de las obras que representan figuras humanas, ocupa un lugar destacado en el aparato simbólico literario, y más aún a partir del florecimiento de las escuelas románticas y posrománticas europeas. Desde *The Picture of Dorian Gray* (*El retrato de Dorian Gray*) publicado por el escritor irlandés Oscar Wilde (1854-1900) en 1890 hasta los cuadros animados de la escuela Hogwarts de la serie de literatura juvenil *Harry Potter* (1997-2007) creada por la inglesa J. K. Rowling (1965 –), el motivo del arte encantado está muy presente en las letras europeas.

En este ámbito ocupa un lugar especial el motivo de las esculturas que cobran vida: ya Ovidio describió en sus *Metamorfosis* el mito de Pigmalión, que esculpió en mármol a su esposa ideal, la cual se transformó después en mujer por obra de la diosa Venus:

y echándose en su diván le besó los labios: que estaba templada le pareció;

le allega la boca de nuevo, con sus manos también los pechos le toca.

Tocado se ablanda el marfil y depuesto su rigor

en él se asientan sus dedos y cede, como la del Himeto al sol (Ovidio Nasón, 203)¹⁴⁶.

Dada su presencia en la mitología europea de la Antigüedad, no es extraño encontrar temas similares en la tradición popular y la literatura culta de inspiración folklórica. Así, tal y como afirma Pascual Izquierdo en sus apuntes a la edición crítica de las *Leyendas* de G. A. Bécquer (2017),

El motivo de la animación de las estatuas, desarrollado por Bécquer... es muy frecuente en la tradición popular europea y española, y pertenece a un amplio ciclo de tradiciones sobre figuras religiosas que castigan irreverencias, sacrilegios y osadías. En el ámbito europeo, tanto Ernest Kris y Otto Kurz (*Legend, myth and magic in the image of the artist*, Universidad de Yale, 1979) como David Freeberg (*El poder de las imágenes*, Madrid,

¹⁴⁶ Citado según la traducción al español de la edición bilingüe electrónica de Ana Pérez Vega.

Cátedra, 1992) se han encargado de recoger numerosos testimonios de estatuas que recobran animación y vida (Izquierdo 2017, 195).

Uno de los ejemplos más relevantes en las *Leyendas* son las estatuas que protegen a la figura de la Virgen en “La ajorca de oro”: “La catedral estaba llena de estatuas; estatuas que, vestidas con luengos y no vistos ropajes, habían descendido de sus huecos y ocupaban todo el ámbito de la iglesia y le miraban con sus ojos sin pupila” (Bécquer 2017, 195).

Aún más claro y contundente es el caso de la leyenda “El beso”, en el que la estatua de un caballero medieval español salva la honra de su esposa ante un irreverente oficial del ejército francés: “En el momento en que su camarada intentó acercar sus labios ardientes a los de doña Elvira, habían visto al inmóvil guerrero levantar la mano y derribarle con una espantosa bofetada de su guantelete de piedra” (ídem 388).

También es digno de mención el relato “El Cristo de la calavera”. Aunque esta figura del Cristo no imparte un castigo divino a los personajes, sí influye en ellos para restaurar la justicia y la paz:

Los caballeros, después de saludar respetuosamente a la imagen de Cristo quitándose los birretes y murmurando en voz baja una corta oración, reconocieron el terreno con una ojeada, echaron a tierra sus mantos, y apercibiéndose mutuamente para el combate y dándose la señal con un leve movimiento de cabeza, cruzaron los estoques. Pero apenas se habían tocado los aceros, y antes que ninguno de los combatientes hubiese podido dar un solo paso o intentar un golpe, la luz se apagó de repente y la calle quedó sumida en la oscuridad más profunda (ídem 302).

De este modo, el Cristo evita indirectamente el duelo a muerte y ambos caballeros salvan la vida.

Podemos concluir, en concordancia con las observaciones de P. Izquierdo, que las estatuas becquerianas guardan relación con la tradición popular religiosa europea. Por este motivo, la función de las estatuas animadas en la prosa del autor es la de impartir justicia, ya sea a través de un castigo de origen divino o del impedimento de una desgracia

a personas de bien. Sirven, por lo tanto, para reforzar el mensaje moralista cristiano presente en las *Leyendas* de G. A. Bécquer.

Huevo

El símbolo del huevo es, quizá, uno de los más antiguos y ambiguos del imaginario popular europeo o, incluso, universal. Este hecho es fácilmente explicable dada la ubicuidad del propio huevo en la naturaleza y su relación con la reproducción de los animales y el misterio del origen de la vida. La relación del huevo con el evento del nacimiento, mágico y sagrado en la tradición de la mayoría de los pueblos, es la razón de las numerosas interpretaciones y usos literarios otorgados al huevo a lo largo de la historia de la humanidad.

Así, por ejemplo en el cuento “Fitchers Vogel”¹⁴⁷ (“El pájaro de Fitcher”, 1843), recogido por los hermanos Grimm, un hechicero utiliza sus poderes para raptar a una doncella y la deja, posteriormente, al cuidado de su casa con un juego de llaves y un huevo que debe cuidar. El hechicero plantea, asimismo, la prohibición de entrar a una de las habitaciones de la casa, una cámara de torturas ensangrentada. Al romper la prohibición, el huevo de la joven se mancha de sangre:

él [el hechicero] enseguida vio por las manchas rojas que ella había estado en la cámara ensangrentada. “Como has entrado en la habitación en contra de mi voluntad”, le dijo, “volverás a entrar en contra de la tuya. Tu vida ha terminado.”¹⁴⁸

El hechicero secuestra a su hermana menor, que sufre la misma suerte que la primera, pero, al llegar el turno de la tercera, la más joven, esta esconde el huevo antes de entrar, con lo que logra salvar a sus hermanas y convencer al hechicero de su valor:

¹⁴⁷ En este trabajo se cita según la versión electrónica recogida en https://www.grimmstories.com/de/grimm_maerchen/fitchers_vogel

¹⁴⁸ “Er sah gleich an den rothen Flecken, daß sie in der Blutkammer gewesen war. ‘Bist du gegen meinen Willen in die Kammer gegangen,’ sprach er, ‘so sollst du jetzt gegen deinen Willen wieder hinein. Dein Leben ist zu Ende’”.

El hombre exigió la llave y el huevo al llegar, y cuando no pudo detectar ningún rastro de sangre en él, dijo: “Has superado la prueba, tú serás mi esposa”. Pero ya no tenía ningún poder sobre ella y estaba obligado a hacer todo lo que ella le pidiera¹⁴⁹.

No es complicado darse cuenta de la correlación entre el huevo, símbolo tanto de fertilidad como de fragilidad, y el concepto de la virginidad y la virtud femenina: el hechicero comprueba la integridad de las doncellas buscando manchas de sangre en el huevo, lo cual evoca la tradición de comprobar el sangrado de una joven desposada tras la noche de bodas para asegurarse de que había llegado virgen al matrimonio. De hecho, el hechicero pide matrimonio a la doncella al ver el huevo inmaculado.

Sin embargo, el símbolo del huevo es de una antigüedad mucho mayor a la de la antología de cuentos de los hermanos Grimm:

Probablemente apareció por primera vez en los numerosos mitos de la creación de los países donde surgieron las primeras civilizaciones; se da, por ejemplo, de varias formas como un Huevo del Mundo en las mitologías de Egipto, donde la alquimia propiamente dicha se iba a cristalizar posteriormente a partir de una amalgama de tecnología temprana, filosofía y creencias gnósticas (Sheppard 1958, 140)¹⁵⁰.

El huevo como símbolo del mundo representa la unión de todos los elementos que lo conforman, es decir, una unión de opuestos, una potencialidad universal encerrada en el cascarón.

El psiquiatra y psicólogo suizo Carl Gustav Jung (1875-1961) recuperó, ya a comienzos del siglo XX, estas asociaciones simbólicas gnósticas. Como afirma Harold Coward,

¹⁴⁹ “Der Mann forderte bei seiner Ankunft Schlüssel und Ei und als er keine Spur von Blut daran entdecken konnte, sprach er: "Du hast die Probe bestanden, du sollst meine Braut sein." Er hatte aber jetzt keine Macht mehr über sie und mußte thun, was sie verlangte”.

¹⁵⁰ “It probably appeared for the first time in the many creation myths of the countries in which the first great civilizations emerged; it occurs, for example, in several forms as a World Egg in the mythologies of Egypt, where alchemy itself was later to crystallize out of an amalgam of early technology, philosophy and Gnostic beliefs”.

Está claro que la base de varios de los conceptos teóricos más importantes de Jung podrían haberse originado o, al menos, haber recibido un gran apoyo de los cristianos gnósticos tempranos, es decir, las funciones psíquicas del pensamiento, el sentimiento, la sensación, y el proceso de la individuación. Los gnósticos estaban también fascinados con los símbolos y la cuestión de cómo liberar estos símbolos (por ejemplo Dios, Sofía y Cristo) de las limitaciones de los instintos básicos (Coward 1985, 12)¹⁵¹.

Las teorías de C. G. Jung tuvieron una gran influencia en autores literarios como Hermann Hesse (1877-1962), que utiliza el símbolo del Huevo del Mundo en su novela *Demian* (1919), en la que aparece la metáfora del halcón que emerge del huevo del mundo, destruyéndolo para construir un nuevo orden universal. Sin embargo,

si el huevo representa una unidad de opuestos, entonces la imagen de Hesse de un pájaro rompiendo el huevo para emerger sugiere que las polaridades se están separando, y no uniéndose. Esto se contradice directamente con la meta establecida por Sinclair y del pájaro, que busca a “Abraxas”, definido como una unidad de opuestos. De nuevo, esto parece ser otra pista de Hesse que indica que una lectura superficial del libro es insostenible... para los gnósticos, su apertura representaba la creación y la caída de la Deidad, no la liberación; tampoco hay ninguna tradición de un halcón que emerge de él. Una vez más, el tratamiento de Hesse sugiere que algo no va bien (Roney 1999, 31).¹⁵²

En J. Barščeŭski, el huevo aparece como elemento clave en el relato “Sobre el hechicero y el dragón que nació del huevo que puso el gallo”. Lo primero que llama la atención sobre el huevo es su misterioso origen; Paramon entrega unas semillas a Karpa y le da las siguientes instrucciones:

¹⁵¹ “It is clear that the foundations for several of Jung’s major theoretical concepts may have originated or at least received strong support from the early Christian Gnostics, that is, the psychic functions of thinking, feeling, sensing and the process of individuation. The Gnostics were also fascinated with symbols and the question of how to release these symbols (e.g., God, Sophia, and Christ) from the entrapment of the baser instincts”.

¹⁵² “If the egg represents a unity of opposites, then Hesse’s image, of a bird breaking the egg to emerge, suggests the polarities being split apart, not drawn together. This is in direct contradiction to the stated goal of Sinclair and of the bird, which seeks “Abraxas,” defined as a unity of opposites. Again, this seems another clue set by Hesse that the superficial reading of the book is untenable... to the Gnostics its opening represented creation and the fall from Godhead, not liberation; nor is there any tradition of a hawk emerging from it. So, once again, Hesse’s treatment suggests there is something wrong here”.

Si no tienes un gallo negro, consíguelo donde sea, dale de comer estas semillas, y en unos días pondrá un huevo no mayor que el de una paloma. Este huevo has de llevarlo un mes entero bajo el brazo izquierdo, y al pasar ese tiempo saldrá de él una pequeña lagartija (Barszczewski 2012, 176)¹⁵³.

El consejo de Paramon es, de por sí, muy revelador para la interpretación de la función simbólica del huevo en este relato. En primer lugar, Karpa debe cuidar el huevo durante un cierto espacio de tiempo, al igual que las doncellas del cuento “El pájaro de Fitcher”. El dragón que nace al superar Karpa la prueba lo ayuda a lograr la mano de Ahapka¹⁵⁴, y así, por extensión, el huevo se transforma en símbolo del principio femenino y, en concreto, el de la nueva desposada. Por otro lado, el nacimiento de un dragón, que rompe el huevo, contradice la tradición gnóstica del mismo modo que el halcón que aparece en *Damien* de H. Hesse, lo que nos lleva a la conclusión de que algo no se corresponde con el orden natural del mundo. Esta corrupción se confirma en el estado de ánimo de Karpa durante el desarrollo de la narración:

Siempre estaba intranquilo en sus pensamientos, a ningún campesino le dirigía una palabra agradable, y Ahapka no podía entender su carácter: su rara sonrisa era para él una burla, a su calma la llamaba simpleza de mente, su modestia y las oraciones que le había enseñado su madre eran para él insoportables; le decía que no hablara con ningún trabajador y se enfadaba por considerarla incompetente. - Dios sabe lo que quería (ídem 182)¹⁵⁵.

Podemos, pues, concluir, que el huevo en la prosa de J. Barščeŭski se inscribe a la perfección en las tendencias del desarrollo de dicho elemento como símbolo, entre las

¹⁵³ “Jeżeli nie masz u siebie czarnego koguta, to dostań jego gdziekolwiek, nakarm tém ziarnem, i on przez kilka dni zniesie jajko nie większe jak gołębie, to jajko powinienes nosić cały miesiąc pod lewą pachą, po przejściu tego czasu, wylęgnie się z niego maleńka jaszczureczka”.

¹⁵⁴ Para más información sobre el matrimonio, ver la categoría “sucesos” del presente apartado.

¹⁵⁵ “Zawsze on był niespokojny w myślach swoich, żadnemu parobkowi nigdy nie powiedział łaskawego słowa, i Ahapka nie mogła trafić do jego charakteru, jój rzadki uśmiech był dla niego szyderstwem, jój spokojność nazywał głupstwem, jój skromność i pacierze, które matka wyuczyła, były dla niego nieznośne, raz każe żeby z żadnym robotnikiem nie rozmawiała i gniewał się, że jest niedbała. – Bóg wie czego chciał”.

asociaciones con el principio femenino de fragilidad y fertilidad, concretado en la noche de bodas, típico del folklore europeo, y el concepto gnóstico del Huevo Mundo recuperado de la Antigüedad a finales del siglo XIX y principios del XX. El huevo de este relato es símbolo del matrimonio que Karpa trata de lograr por medios mágicos (prohibidos) y de las consecuencias fatales que tiene la ruptura con las normas morales cristianas: la ruptura del Huevo Mundo y de la moral establecida.

Instrumentos musicales

Si bien es cierto que, en la mayoría de sistemas simbólicos populares europeos, los instrumentos musicales pueden considerarse una simple variante del objeto mágico, como es el caso de la flauta que otorga poderes sobrenaturales o incomprensibles al músico protagonista de *El flautista de Hamelin*, es necesario hacer en nuestra investigación un inciso para indicar un significado específico que la tradición belarusa otorga a este atributo: el instrumento musical, sobre todo en los casos del violín, la gaita belarusa (llamada *дыда* en su lengua original) o el clarinete popular belaruso (*жалейка* en dicha lengua) es símbolo, en primer lugar, del talento y, en general, las virtudes que pueden encontrarse entre la gente sencilla; en segundo lugar, el instrumento musical confiere al músico una responsabilidad frente a sus pares, transformándose en símbolo del deber del artista creador ante la sociedad, tal y como hemos detallado en el apartado “músico/juglar/poeta” dentro de la categoría “personajes” de esta investigación.

Partes del cuerpo encantadas

El concepto de que ciertas partes del cuerpo tengan cualidades mágicas (sagradas o malditas) o, incluso, cobren vida propia, posee una presencia significativa tanto en textos mitológico-religiosos como en la literatura popular y culta. Mientras que las partes del cuerpo en cuestión suelen cambiar, analizaremos en nuestra investigación cuatro ejemplos especialmente relevantes bien por la extensión de su uso, bien por la relevancia de su aparición en la prosa de G. A. Bécquer y J. Barščeŭski.

En primer lugar, es digna de mención la figura de la nariz encantada, que parece tener su origen en el folklora de Asia Oriental. Los investigadores Yoshiko y Andrew Dykstra afirman que

Akutagawa fue el primer escritor moderno en reconocer y apreciar la calidad literaria del *Konjaku monogatari-shu* (今昔物語集物), la mayor antología de cuentos budistas japoneses del siglo XII. Muchas de sus obras, incluyendo el famoso *Rasho-mon* 羅生門, *Hana* 鼻 (*La nariz*), *Heichu* 平中, *Yabu no naka* 藪の中 (*En el sotobosque*), y *Kesa to Morito* 袈裟と盛遠 (*Kesa y Morito*), están basadas en los cuentos de *Konjaku* y adaptadas a partir de ellos (Dykstra y Dykstra 2006, 25)¹⁵⁶.

En efecto, Ryūnosuke Akutagawa (1892-1927) relató en *鼻* (*La nariz*), de 1916, la historia de un monje budista con una nariz anormalmente grande, que utiliza la magia de un médico y sacerdote chino para reducirla a un tamaño normal y, después, al encontrarse con las burlas del resto de la congregación por su vanidad, se alegra cuando su nariz vuelve a su desmesurado tamaño original.

Sin embargo, hemos de mencionar la novela homónima¹⁵⁷ del prosista ucraniano en lengua rusa Nikolái Gógol, en principio no relacionado con las historias budistas que inspiraron a R. Akutagawa a principios del s. XX, pero con la figura de una nariz que

¹⁵⁶ “Akutagawa was the first modern writer who recognized and appreciated the literary quality of the *Konjaku monogatari-shu* (今昔物語集物), the largest Japanese Buddhist tale collection of the 12th century.³ Many of his works, including the wellknown *Rasho-mon* 羅生門, *Hana* 鼻 (Nose), *Heichu* 平中, *Yabu no naka* 藪の中 (In the Grove), and *Kesa to Morito* 袈裟と盛遠 (Kesa and Morito), are based upon and adopted from the *Konjaku* tales”.

¹⁵⁷ *La nariz*, en el original ruso, *Hoc*.

cobra vida en el centro de la narración. Como muchas otras obras de N. Gógol, *La nariz* se basa en numerosas fuentes literarias y folklóricas. Como explica Alexandra Pletniova, además de las obras cultas que influenciaron al escritor en la creación de esta novela corta, “existe evidentemente una fuente más de l]a novela *La nariz* que hasta ahora no se había considerado en relación a la obra de Gógol. Hablamos del cuadro *lubok*¹⁵⁸ ‘La leyenda de la nariz y la severa helada’” [“имеется еще один очевидный источник повести “Нос”, который до сих пор не рассматривался в связи с творчеством Гоголя. Речь идет о лубочной картинке «Похождение о носе и сильном морозе»” (Плетнева 2003).

Podemos comprobar, por lo tanto, la existencia de un motivo similar al budista en el folklore eslavo: dado que la nariz sobresale con respecto al resto del cuerpo, la literatura popular asiática y eslava le otorga a este apéndice una cierta independencia, como si tuviera una identidad aparte de la del humano al que pertenece (este motivo es desarrollado al máximo por N. Gógol). La nariz representa, de este modo, tanto los deseos como los miedos de su propietario.

En la prosa de J. Barščeŭski, sin embargo, es otra parte del cuerpo, también localizada en la cabeza, la que más llama la atención en este sentido: el relato décimo de *El noble Zavalnia...*, “Los cabellos que gritan en la cabeza” está dedicado, precisamente, al motivo de la cabellera que cobra vida.

Tras sufrir el embrujo del hechicero forastero Paramon, son, en primer lugar, los cabellos de Amelia, la esposa del héroe, los que parecen tener vida propia; atraen como por arte de magia la mirada de sus huéspedes y, tras ser cortados, se mueven independientemente: “los cabellos se movían, vivos, en varias direcciones, como si fueran sanguijuelas en el agua” [“Żywe włosy wijąc się w różne strony, jakby pijawki biegały w wodzie”] (Barszczewski 2012, 309). La salud de la mujer, de forma comparable a la de la historia bíblica de Sansón, comienza a deteriorarse después de que se han cortado sus cabellos, por lo que, finalmente, muere en casa de sus padres. Al recibir la noticia el marido, los cabellos de este empiezan a gritar incesantemente:

¹⁵⁸ Tipo de arte popular ruso, caracterizado por el uso de imágenes sencillas y líneas narrativas literarias, religiosas y populares. Estas pinturas se utilizaban para decorar el interior y el exterior de las casas.

Después de tres días recibí una carta con un sello negro. Al pasar la mirada por ella, me encontré con la siguiente expresión: - la solitaria vida de Amelia llegó a su fin ayer a las cinco de la tarde.

Al leer aquello, de pronto todos los cabellos de mi cabeza se movieron, empezaron a gritar de forma espantosa (ídem 310)¹⁵⁹.

El cabello, igual que la nariz, se encuentra en una posición extrema en el cuerpo humano, lo cual favorece sus acciones más o menos independientes de las personas en cuyas cabezas se encuentra. En este relato, es precisamente en el cabello donde se hacen notar las consecuencias de los embrujos que sufren los protagonistas.

G. A. Bécquer, por su parte, utiliza en su prosa dos elementos de inspiración popular relacionados con la fisionomía humana: los ojos (la mirada) y las manos. El primer caso se da, evidentemente, en la leyenda “Los ojos verdes”, puesto que la ondina utiliza el encanto de su mirada para atraer a los hombres y ahogarlos: “El día que salté sobre ella con mi *Relámpago*, creí haber visto brillar en su fondo una cosa extraña..., muy extraña...: los ojos de una mujer” (Bécquer 2010, 121).

En lo referido a las manos, son dos las instancias más destacadas de su uso simbólico por parte del escritor español. En primer lugar, en “El caudillo de las manos rojas”, el color de las manos simboliza la culpa del protagonista, Pulo, por haber matado a su hermano en un ataque de celos, lo cual se confirma cuando el personaje, arrepentido, se dirige a un bracmín:

-¿Cuándo quedará lavada mi alma de este crimen?

-Cuando la sangre que mancha tus manos, que en vano me ocultas, haya desaparecido – exclama el terrible bracmín, lanzando una mirada de indignación al príncipe, que permanece aterrado ante aquella prueba de la sabiduría del solitario (Bécquer 2017, 131).

¹⁵⁹ “Po trzech dniach odebrałem list z czarną pieczęcią. Przebiegając go oczyma, spotkałem te wyrazy: – Amelia smutne swe życie skończyła wczoraj o piątój godzinie po południu. Gdym to przeczytał, nagle wszystkie włosy poruszyły się na mojej głowie, strasznie zaczęły wrzeszczeć”.

El objetivo del príncipe Pulo pasa entonces a ser un viaje de ida y vuelta para purificar sus manchadas manos en un lago sagrado.

En segundo lugar, la mano vuelve a ocupar un lugar destacado en la narración de la leyenda “La promesa”. En esta leyenda, Pedro se despide de su amada Margarita y le promete regresar para casarse con ella, haciéndole entrega de un anillo para sellar su promesa. Al no regresar él, ella fallece, y su historia pasa a convertirse en leyenda popular cuando resulta imposible enterrar la mano en la que Pedro le había puesto el anillo: “Altos juicios de Dios han permitido que al enterrarla quedase siempre fuera de la sepultura la mano en que su amante le puso un anillo al hacerla [sic] una promesa” (Bécquer 2010, 49).

La mano, instrumento esencial para realizar multitud de acciones, representa, pues, la conexión de unas personas con otras (en un caso, por el asesinato; en el segundo, por la promesa realizada) y la responsabilidad que cada uno tiene por sus propios actos.

Prenda de amor (recuerdo del amado o la amada)

Este elemento puede ser considerado una variante del objeto mágico, dado que demuestra tener un efecto sobrenatural sobre los personajes, con la diferencia de que, en lugar de ser otorgado como recompensa por haber realizado una tarea o para ayudar en su realización, la prenda de amor se entrega al héroe o heroína por parte de su pareja romántica, actual o potencial. Por este motivo, la prenda de amor se convierte en símbolo de la sacralidad del pacto entre amantes, de la promesa de amor (independientemente del matrimonio propiamente dicho).

Un buen ejemplo de ello es el anillo de oro que Pedro entrega a Margarita en el momento de su partida: “volveré, te lo juro; volveré a cumplir la palabra solemnemente empeñada el día que puse en tus manos ese anillo, símbolo de una promesa” (Bécquer 2010, 37). El anillo va acompañado de la promesa de regresar, y sella, en efecto, un contrato mágico¹⁶⁰. Una función similar tiene el recuerdo que Alonso entrega a Beatriz en “El monte de las ánimas”, dado que espera obtener a cambio el amor de la joven:

De un modo o de otro, presiento que no tardaré en perderte... Al separarnos, quisiera que llevases una memoria mía... ¿Te acuerdas cuando fuimos al templo a dar gracias a Dios por haberte devuelto la salud que viniste a buscar a esta tierra? El joyel que sujetaba la pluma de mi gorra cautivó tu atención. ¡Qué hermoso estaría sujetando un velo sobre tu oscura cabellera! Ya ha prendido el de una desposada; mi padre se lo regaló a la que me dio el ser, y ella lo llevó al altar... ¿Lo quieres? (Bécquer 2010, 147-48).

La respuesta reticente de Beatriz confirma la importancia de este gesto: “No sé en el tuyo... pero en mi país una prenda recibida compromete una voluntad” (Bécquer 2010, 148).

En efecto, la prenda de Alonso liga los destinos de ambos, que mueren la misma noche: uno al romper la prohibición de acercarse al cementerio, la otra, de terror.

La prenda de amor es, por lo tanto, símbolo directo del enlace entre dos personas para toda la vida, tanto para la felicidad como para la desgracia.

¹⁶⁰ Para más información sobre los contratos mágicos, ver el apartado 2.2.3, “sucesos”, del presente capítulo.

Riquezas (oro, joyas)

El motivo de los bienes materiales, omnipresente tanto en la literatura popular como en la culta, es para los escritores románticos un símbolo de interpretación sencilla y directa, aunque digno, igualmente, de mención en nuestra investigación dada su prevalencia.

Si bien el héroe de los cuentos y leyendas puede ser recompensado con grandes riquezas tras la conclusión de su tarea mágica, la codicia es una cualidad humana juzgada negativamente en la tradición oral, en la escrita, y en los principales sistemas mitológicos y religiosos universales.

Así, por ejemplo, según la mitología griega, Midas, rey de Frigia, pidió a Dionisio/Baco que le concediera la habilidad de convertir en oro todo lo que tocara. La concesión de este deseo, sin embargo, conduce a su muerte:

Midas mismo se resiste a creer en su fortuna. Sus criados, entonces, le sirven de comer: manjares y pan. Y cuando quiere tomar éste, se le endurece, y si pretende morder aquéllas, el contacto de sus dientes las torna en lámina luciente. Mezcla el agua y el vino: le escurre oro líquido por la boca abierta. Espantado, opulento y miserable, odia la riqueza tan ansiada, y pretende huirle. El oro- no alivia su hambre ni su sed, y lo tortura mercedamente (Ovidio Nasón, 213).

Así, en J. Barščeŭski, como veníamos observando en el apartado “personajes” del presente capítulo, las riquezas materiales son la principal tentación que presentan a los señores belarusos personajes negativos como el hechicero Paramon y la Urraca Blanca, los cuales causan también la desgracia en las tierras de aquellos que aceptan aliarse con ellos.

G. A. Bécquer da un tratamiento similar a la tentación de la riqueza en leyendas como “El gnomo” y “La ajorca de oro”. En la primera, el gnomo tiene en su posesión grandes cantidades de piedras preciosas, “jacintos y esmeraldas en montón, y diamantes, y rubíes, y zafiros” [Bécquer 2010, 189], que utiliza para tentar a los habitantes de las tierras cercanas al Moncayo y llevarlos a la muerte. En “La ajorca de oro”, por otro lado, el héroe

es castigado por la codicia de su amada, que le había pedido la joya que adornaba la figura de la Virgen.

Así, las riquezas aparecen en los autores analizados como símbolo de tentación y degradación de la condición humana. Los codiciosos traicionan valores fundamentales como el patriotismo o la religión, y acaban siendo castigados por ello directa o indirectamente.

Trofeo del antagonista/prueba de valor

Se trata de otro objeto físico, a menudo también con propiedades mágicas, obtenido a través de la victoria contra un oponente o la resolución de una tarea asignada al héroe. Estos objetos son esenciales para el desarrollo de la narración, ya formen parte de la culminación del conflicto (el héroe logra obtener el trofeo completando, de este modo, su tarea) o de su nudo (el héroe obtiene el trofeo que, a su vez, le permite realizar otra misión).

Así, en el relato tercero de *El noble Zavalnia...*, “La corona de la serpiente”, el anciano hechicero plantea a Siamion la tarea de recuperar esta corona, para lo que debe subir un monte y enfrentarse al rey de las serpientes: “te encontrarás con el rey de las serpientes; extiende ante él un pañuelo blanco, ponte de rodillas y hazle una reverencia, te dejará en el pañuelo su Corona de Oro” [“spotkasz Króla Wężów; rościel przed nim białą chustkę, padnij na kolana i pokłoń się, on rzuci tobie na chustkę swoją Koronę Złotą”] (Barszczewski 198). A cambio le ofrece la asistencia de un ayudante mágico en forma de perro para cazar y suerte durante su vida.

Otro caso similar, analizado previamente en nuestra investigación, es la petición de Beatriz a Alonso de que recupere la banda azul perdida en el cementerio en la leyenda “El monte de las ánimas”, de G. A. Bécquer. El joven se niega al principio, pero acaba accediendo a realizar esta prueba:

¡Qué locura! ¡Ir ahora al monte por semejante friolera! ¡Una noche tan oscura, noche de difuntos y cuajado el camino de lobos!

Al decir esta última frase la recargó de un modo tan especial, que Alonso no pudo menos de comprender toda su amarga ironía; movido como por un resorte se puso de pie, se pasó la mano por la frente, como para arrancarse el miedo que estaba en su cabeza y no en su corazón, y con voz firme exclamó...

-Adiós, Beatriz, adiós. Hasta... pronto (Bécquer 2010, 149).

Sin embargo, la hazaña de recuperar el trofeo acaba con la perdición tanto del héroe becqueriano como del de J. Barščeŭski, por lo que podemos concluir que, para los

dos autores analizados, aceptar estas pruebas de valor, consistentes en la transgresión de las normas morales –en J. Barščeŭski, al aceptar un pacto con un hechicero pagano; en G. A. Bécquer, violar un territorio prohibido, el cementerio del monte, en la noche de todos los santos– es una idea reprochable y merecedora de un castigo.

Por lo tanto, el trofeo en sí es un símbolo de dos tentaciones diferentes: en primer lugar, la de los potenciales beneficios que el objeto trae consigo (la buena caza para Siamion y el amor de Beatriz para Alonso); en segundo lugar, el sentido del orgullo excesivo que mueve a los personajes a superar su miedo a la transgresión moral propiamente dicha.

De hecho, un patrón similar (tentación-promesa-objeto prohibido) se puede observar en el Nuevo Testamento de la Biblia, en la historia de Herodes II y su hijastra Salomé. Según el Evangelio de san Mateo:

Y recurriendo el natalicio de Herodes, danzó la hija de Herodías a la vista de todos, y agradó a Herodes tanto, que con juramento le protestó que le daría cuanto le pidiera. Ella, aleccionada por su madre: Dame, dice, aquí, sobre una bandeja, la cabeza de Juan el Bautista. Y, aunque entristecido, el rey, a causa de los juramentos y en atención a los comensales, ordenó que se le diera; y despachó a uno que decapitase a Juan en la prisión. Y fue traída su cabeza sobre ja bandeja, y fue entregada a la muchacha, y ella la llevó a su madre (Bover y Cantera Burgos 1957, 1283).

Pese a que no se vuelve a mencionar a Herodes y Salomé en las historias bíblicas, el orgullo y la tentación (en este caso, de carácter sexual) llevan a Herodes a cometer un grave pecado de acuerdo con la tradición judeocristiana, a la que se adhieren tanto J. Barščeŭski como G. A. Bécquer en su prosa, por lo que se puede presumir un castigo divino para ellos. Los autores románticos, por su parte, repiten el mismo esquema narrativo en sus respectivas obras, lo cual asocia la prueba de valor y el trofeo con los conceptos negativos de tentación, pecado y perdición a los que hemos hecho referencia.

2. 2. 3. Sucesos

Banquete/celebración

El banquete celebratorio es un motivo recurrente en la literatura popular europea que suele realizar la función de desenlace o conclusión de la narración. Como veremos en la sección 2. 2. 5 de la presente investigación, existen distintas fórmulas narrativas conclusivas que hacen referencia precisamente a la comida y bebida que los personajes consumen tras el final satisfactorio de sus aventuras o la compleción de las tareas que se les habían asignado, como, por ejemplo, “comieron perdices”, “і я там быў, мёд-піва піў” (“yo también estuve allí, miel y cerveza bebí”), etc.

Sin embargo, los casos que nos conciernen en este trabajo se dan en el nudo de la narración en lugar del desenlace, y sus consecuencias y connotaciones tienden a ser negativas en lugar de positivas para los héroes. Así, por ejemplo, el relato cuarto de *El noble Zavalnia...*, “El hombre lobo”, relata cómo el héroe consume vodka en la boda de su amada con otro hombre. La bebida resulta estar encantada, lo cual lo lleva a transformarse en lobo:

Después de un tiempo se acercó a mí el gaitero Arciom, un hombre de edad avanzada, diciéndome: ¿por qué estás triste? Bebe vodka conmigo y te lo pasarás bien, como los demás; me cogió de la mano y me llevó a la mesa, donde había botellas llenas y aperitivos; no rechacé su consideración, nos bebimos dos vasos de vodka cada uno... No pasó mucho tiempo hasta que se acercó mi vecino y, mirándome a los ojos, me dijo: ¿qué te pasa? Tienes una mirada aterradora, como la de una fiera (Barszczewski 2012, 203).¹⁶¹

El relato octavo, “El lunar en el labio”, también presenta una situación de excesos en una celebración que termina en un conflicto:

¹⁶¹ “Po niejakiem czasie podchodzi do mnie dudarz Arciom, człowiek lat podeszłych, mówiąc: czego się nudzisz? wypij ze mną wódki i będziesz się weselić jak i inni; wziął mię za rękę i ciągnie do stołu, gdzie były pełne butelki i zakąski; nie odmówiłem jego uprzejmości, wypiliśmy po dwa kieliszki wódki... Nie wiele przeszło czasu, aż podchodzi do mnie mój sąsiad i patrząc na mi w oczy mówi: co to znaczy, że twoje spojrzenie tak straszne jak u zwierza jakiego”.

El cazador quiso darle un puñetazo pero Achrem le sujetó la mano, otros invitados interfirieron en la pelea, se llevaron a Michaś convenciéndolo de que el gaitero, aturdido por la vodka, había dicho algo de lo que se arrepentiría después, cuando se le pasara la locura de la cabeza. Pero Prakseda amenazó diciendo que no saldría impune, que pagaría en algún momento por la falta de respeto a su hija (ídem 233)¹⁶².

Podemos observar, por lo tanto, que el tratamiento que J. Barščeŭski da en su obra a las celebraciones descontroladas, sobre todo a la ingesta de bebidas alcohólicas, posee connotaciones didácticas e, incluso, moralistas: el consumo excesivo de vodka, muy común en las celebraciones belarusas tradicionales, causa problemas más o menos graves a los personajes, que luego se ven obligados a solucionarlos con mayor o menor dificultad.

Más neutral es la postura de G. A. Bécquer, en cuyas *Leyendas* el consumo en común de comida y bebida aparece solo en el primer nivel narrativo y sirven únicamente de contexto para el relato de las historias fantásticas:

todos esperaban con impaciencia la historia de *La cruz del Diablo*, que a guisa de postres de la frugal cena que acabábamos de consumir se nos había prometido, cuando nuestro guía tosió por dos veces, se echó al colete un último trago de vino, limpióse con el revés de la mano la boca y comenzó de este modo (Bécquer 2010, 233-34).

No podemos, en este caso, considerar los banquetes y celebraciones un elemento relevante para el aparato simbólico de inspiración folklórica de G. A. Bécquer, aunque sí hemos de tener en cuenta su actitud más relajada ante el alcohol en contraste a su homólogo belaruso, que le otorga consecuencias inmediatamente negativas a su consumo.

¹⁶² “Łowczy chciał mu dać w pysk, lecz Achrem wstrzymał rękę, inni goście wmieszali się do téj zwady, odprowadzili Michasia wmawiając mu, że dudarz odurzony wódką powiedział to, czego potym będzie żałować, gdy szal ten wyjdzie z głowy. Lecz Prakseda groziła, że to mu nie ujdzie bez karnie, zapłaci kiedykolwiek za zniewagę jój córki”.

Bautismo

Si bien el rito del bautismo tiene su origen inmediato en la religión cristiana y no en la cultura popular propiamente dicha, no podemos dejar de mencionar en nuestro análisis un fascinante caso en el que J. Barščeŭski presenta la utilización de este sacramento como defensa frente a poderes malditos relacionados precisamente con las creencias populares. Se trata uno de los breves relatos de Aŭhinia, la esposa del herrero:

A un hombre rico le ocurrieron cosas inauditas. Nada más nacer, su hijo se incorporó y gritó a viva voz, “¡dadme algo de comer!” Todos tuvieron miedo, pero le partieron medio bollo de pan y él inmediatamente se lo comió, se levantó del sitio y corrió hacia la puerta; allí había una tina llena de agua; se metió dentro y se sumergió. Todos se apresuraron a salvarlo y sacaron de allí un pez, lo pusieron en la mesa y se quedaron mirándolo mucho tiempo, desconcertados. Fueron corriendo al sacerdote, y este fue enseguida, y santiguó al pez, que se convirtió de nuevo en un niño. Lo bautizó, y ahora sigue creciendo, pero siempre está frío como un pez (Barszczewski 2012, 229)¹⁶³.

Este caso de sincretismo refuerza la idea de la lucha entre las dos “magias” existentes en el universo representado en *El noble Zavalnia...*: las fuerzas sobrenaturales paganas malditas y el dios del Cristianismo, modelo del bien y la ética del pueblo belaruso.

¹⁶³ “U jednego bogatego człowieka zdarzyły się niesłychane dziwy. Syn jak tylko się urodził, siadł i silnym głosem zakrzyczał, „dajcie mnie jeść! przelekli się wszyscy, jednakowoż oderznęli mu półbułki chleba i on to natychmiast zjadłszy, porwał się z miejsca i pobiegł do drzwi; tam stała kadź pełna wody; on wskoczył do kadzi i zanurzył się, rzucili się wszyscy ratować i wyciągnęli z tamtąd rybę, położyli ją na stole i długo patrząc na to stali zdumieni, pobiegli do księdza, ten wraz przyjechał i kiedy przeżegnał tę rybę, to się ona znów przemieniła w dziecko, ochrzcił go; ten syn rośnie teraz, ale zawsze tak zimny jak ryba”.

Contrato mágico

El contrato o pacto mágico es un acuerdo entre una entidad sobrenatural y un ser humano de acuerdo con el cual el ser sobrenatural utilizará sus poderes en beneficio del humano que acepta esta alianza. En la mayoría de las ocasiones, sin embargo, estos acuerdos tienen condiciones engañosas o simplemente imposibles de cumplir para el personaje humano, lo cual lleva a V. Propp a utilizar el término “acuerdo engañoso” (en ruso, *обманный договор*) en su obra *La morfología del cuento maravilloso*. Más que un contrato que marca las pautas de una relación igualitaria y equivalente, el contrato mágico es una estafa cuyas condiciones esconden trampas para los mortales que se atreven a firmarlo o dar su palabra. El máximo exponente del contrato mágico de carácter engañoso es la venta del alma al diablo, popularizada entre los escritores románticos por el *Fausto* de J. W. von Goethe, cuyas consecuencias eternas exceden por mucho las ventajas que este pacto pueda proporcionar en vida.

En *El noble Zavalnia...*, en efecto, la mayor parte de los contratos mágicos son propuestos por los dos personajes que, como hemos establecido anteriormente en el presente capítulo, representan para J. Barščeŭski tanto las fuerzas diabólicas del mal como los poderes políticos del Imperio ruso: el hechicero Paramon y la Urraca Blanca.

De este modo, son numerosas las ocasiones en las que los contratos mágicos firmados por los señores terratenientes belarusos causan la desgracia de sus propias familias y las regiones sobre las que tienen poder.

En el relato primero, “Sobre el hechicero y el dragón...”, Paramon tiene muy buena relación con el señor de las tierras en las que transcurre la narración y, en especial, con su lacayo Karpa, al que aconseja para que pueda casarse con Ahapka; Paramon encomienda también a Karpa la tarea de obtener y cuidar el huevo del gallo negro. Por su parte, “Karpa siguió aquel impío consejo con gran ímpetu” [“Karpa najchętniej spełnił tę bezbożną radę”] (Barszczewski 177), con lo que expresó su aceptación del contrato mágico con Paramon. De igual forma, Siamion acepta la tarea impuesta por el hechicero en el relato tercero, “La corona de la serpiente”. Este acuerdo tácito con las fuerzas del mal causa la desgracia tanto de Karpa como de Siamion.

Aún más evidente es el acto del contrato mágico en relatos como el octavo, “La Urraca Blanca” o el duodécimo, “El anciano centenario y el huésped oscuro”. En estos

casos, los señores belarusos implicados ceden gran parte de su gobierno a la Urraca Blanca y el hechicero Paramon, respectivamente, lo cual provoca que su influencia (y, por extensión, la influencia de las fuerzas del mal y del poder imperial ruso) se extienda sobre Belarús.

Por lo tanto, el tratamiento del contrato mágico en *El noble Zavalnia...* coincide con la visión de V. Propp: los pactos con seres sobrenaturales son engañosos, pecaminosos o imposibles de realizar satisfactoriamente, por lo que conviene encomendarse a Dios y a la ayuda de la sociedad belarusa tradicional.

G. A. Bécquer, a diferencia de J. Barščeŭski, no utiliza en sus obras el motivo del contrato mágico en su variante más tradicional. Sin embargo, su leyenda “La promesa” está estructurada en torno a un acuerdo mágico entre dos mortales, propiciado por un objeto mágico en forma de un anillo: Margarita y Pedro están prometidos para casarse, acuerdo sellado, presumiblemente, por el poder divino, que acaba rompiéndose¹⁶⁴.

Así, si bien G. A. Bécquer no trata el contrato (o promesa) mágico de una forma inequívocamente negativa, el autor español hace hincapié en su ruptura, de la cual sí realiza un juicio moral: las promesas ofrecidas ante Dios han de ser respetadas.

¹⁶⁴ Para más información sobre este suceso, ver la categoría “transgresión de la prohibición mágica/ruptura del contrato mágico” más adelante.

Funeral

Cada pueblo difiere en sus tradiciones funerarias, pero está claro que el sepelio es el rito de paso de una persona de un mundo al otro, de una forma muy similar en la que el matrimonio constituye el paso a la vida adulta de los novios.

En lo que a nuestra investigación concierne, hemos de dirigir nuestra atención a dos leyendas de G. A. Bécquer, “La promesa” y “La Venta de los Gatos”, en las que el autor utiliza elementos de la poesía popular para describir los funerales de dos muchachas jóvenes, precisamente en edad casadera.

En el primer caso, G. A. Bécquer compone un romance de cuatro estrofas, supuestamente popular, que describe la causa de la muerte y el entierro de Margarita; es en la cuarta estrofa en la que se describe la ocurrencia sobrenatural que, en el mundo representado, convirtió a la muchacha en leyenda:

Muerta la llevan al soto:
la han enterrado en la umbría;
por más tierra que le echaban,
la mano no le cubría:
la mano donde un anillo
que le dio el conde tenía,
de noche, sobre la tumba,
diz que el viento repetía;

¡Mal haya quien en promesas

De hombre fía! (Bécquer 2010, 49).

Podemos observar en este poema que el paso de Margarita al más allá se vio dificultado por la promesa incumplida de Pedro, ya que la mano donde ella llevaba el anillo se resistía a quedarse bajo la tierra con el resto del cuerpo de la mujer.

En “La Venta de los Gatos” también se menciona la muerte y el paso del entierro de la protagonista, Amparo, fallecida por mal de amores: “Mi hijo hizo esfuerzos increíbles por verla otra vez, para hablarla un momento. Todo fue inútil; su familia no quería. Al cabo la vio, pero la vio muerta; por aquí pasó su entierro” (ídem 314). G. A. Bécquer incluye, además, una copla de origen verdaderamente popular¹⁶⁵, que pone en boca del desolado y enloquecido novio de Amparo: “El carrito de los muertos/pasó por aquí,/como llevaba la manita fuera/yo la conocí” (ídem 315).

G. A. Bécquer, por lo tanto, acerca lo popular a sus *Leyendas* en la mayor medida posible al tratar el motivo del funeral, del paso del mundo de los vivos al de los muertos.

¹⁶⁵ Ver la página 315 de la edición y guía de lectura de Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy de las *Leyendas* de G. A. Bécquer.

Matrimonio, hierogamia

El motivo de la unión matrimonial es uno de los más antiguos y extendidos en la literatura popular europea. El cuento fantástico establece a menudo una relación directa entre “el matrimonio y la coronación del héroe” (Пропп 1984, 214; Propp), que suele producirse cuando el héroe finaliza una tarea asignada y obtiene a cambio la mano de una princesa heredera al trono. Es también común, sobre todo en el folklore y la literatura de la Antigüedad, el motivo del matrimonio incestuoso unido al parricidio (ídem 183). El caso más significativo que desarrolla estos dos últimos motivos es el de las distintas versiones de la tragedia de Edipo.¹⁶⁶

Otro motivo relacionado directamente con el matrimonio es el de la hierogamia: la unión sexual sacra o matrimonio sagrado. La hierogamia es, de hecho, un mitologema cosmogónico que, en sus orígenes, comprendía la unión sexual sagrada entre la tierra (arquetipo de la Madre) y el cielo (arquetipo del Padre). Este mitologema ocupa un lugar privilegiado tanto en el folklore como en la literatura culta de diferentes épocas y regiones geográficas. Así, Federico García Lorca basa su tragedia *Yerma* precisamente en el motivo de la hierogamia:

El mito que contiene por completo a *Yerma* es, por supuesto, el mito de la Creación, con mayor obviedad por su asociación natural con el nacimiento, pero más intrínsecamente por su función de transformar el caos en cosmos. En *Yerma*, la unión matrimonial, naturalmente, es el contexto de la creación de la nueva vida. El marido y la mujer poseen roles arquetípicos complementarios en esta acción generativa: Yerma como la Madre-Tierra y Juan como el Dios-Cielo. La obra en sí sugiere esta visión mítica de la concepción en una frase pronunciada por la Vieja en el tercer acto: ‘Para tener un hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra.’ (Sullivan 1972, 265)¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Para más información sobre la influencia de Edipo en la literatura popular, ver el artículo “Edipo a la luz del folklore” de V. Propp (Пропп, Владимир. “Эдип в свете фольклора.” *Пропп, В. Я. Фольклор и действительность: Избранные статьи*. М, 1976: с. 258-299).

¹⁶⁷ “The myth that embraces the entirety of *Yerma* is, of course, the myth of Creation, most obviously for its natural association with birth, but more intrinsically for its function in transforming chaos into cosmos. In *Yerma*, marital union, naturally enough, is the context for the creation of new life. Husband and wife have complementary archetypal roles in this generative action: Yerma as the Mother-Earth and Juan as the Sky-God. The play itself suggests this mythic vision of conception in a phrase pronounced by the Vieja in the third act: ‘Para tener un hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra’”.

En lo que concierne a G. A. Bécquer, la unión matrimonial adquiere en su prosa connotaciones relacionadas con la sacralidad y la salvación, esta vez relacionadas con el dios del Cristianismo. En dos casos, “La Rosa de Pasión” y “La cueva de la mora”, dos doncellas identificadas como gentiles (una de religión judaica y otra de fe musulmana) logran la salvación divina a través de la unión sagrada con sus enamorados cristianos. Pese a que el rito cristiano del matrimonio no llega a producirse, su unión, sellada por la muerte, constituye tanto el paso de la vida de soltera a la de casada como el de la vida terrenal al más allá (en términos cristianos, al reino de los cielos o la vida eterna en Dios).

Así, la mora logró convertirse al Cristianismo en sus últimos momentos de vida junto a su amado: “hizo un movimiento imperceptible con la cabeza, sobre la cual derramó el caballero el agua bautismal invocando el nombre del Todopoderoso” (Bécquer 2010, 212). El cadáver de Sara, protagonista de la leyenda “La Rosa de Pasión”, “se conservó por largos años con veneración especial en la ermita de San Pedro el Verde” (ídem 64-65).

En *El noble Zavalnia...*, Jan Barščeŭski realiza, por su parte, dos lecturas diferentes de la unión matrimonial. Por un lado, el matrimonio de Varka con Plaksun, un joven honesto y cristiano, la salva de la magia negra que practicaba su madre: “su marido la consoló diciéndole – tranquila, Dios nos protege” [“maž ją cieszy mówiąc – Bądź spokojna, nad nami Boska opieka”] (Barszczewski 2012, 237). Por otro lado, los matrimonios logrados por medios amorales, como la influencia de un señor feudal o la magia negra, tienen un final desgraciado, como son los casos de Karpa, protagonista de “Sobre el mago y el dragón...”, Vasil (protagonista del relato “Fechorías despiadadas”) o Siamion, cuyo enlace no llega a celebrarse puesto que se descubre a tiempo su relación con la magia negra.

Por lo tanto, podemos concluir que el matrimonio continúa siendo un rito de paso tanto en G. A. Bécquer como en J. Barščeŭski, con connotaciones positivas, incluso sagradas y redentoras, siempre y cuando se llegue a él por medios acordes a la ética cristiana.

Muerte

Mientras que en la realidad conocida la muerte representa el final definitivo de la vida, la literatura popular europea no establece un límite inamovible entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Según la cosmovisión popular, retomada y refinada por los escritores románticos europeos, existen espacios y momentos en el tiempo en el que los dos mundos se aproximan e interfieren el uno con el otro.

Los espíritus y las almas en pena permanecen, al menos parcialmente, en el mundo de los vivos, y constituyen un peligro para estos:

Nuestras fuentes, tanto en Europa como en otros lugares, muestran una notable unanimidad en este argumento: los muertos pueden traernos la muerte. Para prevenirlo hay que darles un descanso digno, aplacarlos y, si todo lo demás falla, matarlos por segunda vez (Barber 1988, 3)¹⁶⁸.

En efecto, el nivel de interacción entre vivos y muertos en la prosa de G. A. Bécquer y J. Barščeŭski es digno de atención. En el caso del primero de los autores, además, los espíritus de los muertos son, a menudo, causa de la muerte o la locura de distintos personajes vivos. Así, por ejemplo, la leyenda “El Monte de las Ánimas” relata la muerte de Alonso tras entrar a un cementerio en la víspera de todos los santos. El cadáver del joven apareció por el mañana, “devorado por los lobos entre las malezas del Monte de las Ánimas” (Bécquer 2010, 153). Su prima Beatriz, al ver la banda azul que Alonso había ido a buscar ensangrentada en su habitación, fue hallada también “muerta de horror” (ibídem).

En “El *Miserere*”, asimismo, el peregrino enloquece y muere tras haber presenciado la procesión de los espíritus de los monjes cantores en las ruinas del antiguo monasterio y la iglesia: “el sueño huyó de sus párpados y perdió el apetito, y la fiebre se apoderó de su cabeza, y se volvió loco, y se murió en fin” (ídem 226).

¹⁶⁸ “Our sources, in Europe as elsewhere, show a remarkable unanimity on this point: the dead may bring us death. To prevent this we must lay them to rest properly, propitiate them, and, when all else fails, kill them a second time”.

Por último, en la leyenda “La Venta de los Gatos”, la muerte de Amparo lleva a su enamorado a perder, también la razón. En este caso, sin embargo, es el cadáver de la joven, y no su fantasma, el que causa la locura del chico: “siguió el entierro, entró en el patio y, al abrirse la caja, dio un grito, cayó sin sentido en tierra y así me lo trajeron. Después se volvió loco, y loco está” (ídem 314).

Aparece en las *Leyendas* de Bécquer una imagen alternativa del suceso de la muerte: se trata de los casos de las leyendas “La Rosa de Pasión” y “La cueva de la mora”, en que dos jóvenes gentiles mueren junto a sus amantes cristianos aceptando, a la vez, la religión de estos. En estas instancias, la muerte representa el paso a un plano de vida superior: la vida eterna en el reino de los cielos.

En *Desde mi celda*, por su parte, G. A. Bécquer presenta la muerte en forma de ejecución: los vecinos del pueblo castigan a la tía Casca por sus pecados quitándole la vida:

le dieron tal cantazo en el pecho, que piedra y bruja bajaron a la vez saltando de escalón en escalón por entre aquellas puntas calcáreas, afiladas como cuchillos, hasta dar, por último, en ese arroyo que se ve en lo más profundo del valle... se desplomó muerta, muerta del todo, pues los que la habíamos visto caer y conocíamos de lo que es capaz una hechicera tan astuta como la *tía Casca* no apartamos de ella los ojos hasta que, completamente entrada la noche, la oscuridad nos impidió distinguirla (Bécquer 2018, 240-241).

Si bien la que una vez fue bruja Warka del relato “El lunar sobre el labio” muere en paz tras haber llevado una vida cristiana, en *El noble Zavalnia...* aparecen también casos de muerte como castigo, tras la transgresión de prohibiciones mágicas. Por ejemplo, Amelia, la esposa del protagonista de “Los cabellos que gritan en la cabeza”, fallece tras una larga enfermedad que comienza cuando su esposo Henryk empieza a seguir los consejos del hechicero Paramon: “los medicamentos no le hacían efecto, no mejoraban en nada su salud, sino que la debilitaban y la hacían sufrir aún más” [“lekarstwa były bezskuteczne, nie zrobiły żadnej lepszéj przemiany w jéj zdrowiu, lecz jeszcze więcéj uczyniły ją słabą i cierpiącą”] (Barszczewski 310).

La muerte, por lo tanto, no solo constituye el paso del ser humano del mundo de los vivos al de los muertos, sino que también puede cumplir la función de castigo o, dentro de la cosmovisión cristiana, de santificación y recompensa. Asimismo, de acuerdo con las creencias populares, la frontera entre ambos mundos es inestable y, bajo las circunstancias adecuadas, fácil de cruzar, lo cual favorece la interacción entre vivos y muertos, normalmente en detrimento de los primeros.

Rapto/secuestro

El evento del rapto, sobre todo en el caso del rapto de personajes femeninos, está plenamente arraigado en la cosmovisión mitológica y popular de los pueblos indoeuropeos. Desde el rapto de Europa en la mitología clásica griega, mito en el que el dios Zeus toma la forma de un toro blanco,

el aspecto físico de este raptor universal ha ido evolucionando, y en esa contemporánea mediación cultural que es el cine, en 1916 se transforma al dragón en una locomotora, a punto de atropellar a la heroína, salvada en el último instante por su enamorado, que llega a bordo de un automóvil. Y en 1933 se crea uno de los mitos filmicos del siglo XX: el gorila gigante King-Kong, quien rapta a la joven de la que se enamora y es abatido por la aviación militar de los Estados Unidos (Brisset 2003, 202).

El investigador ruso V. Propp clasificó el motivo del rapto dentro de la categoría de los distintos engaños utilizados por los antagonistas en el género del cuento maravilloso:

Una vez hace su aparición y engaña a su víctima, el antagonista le causa a esta algún tipo de daño: la forma de daño que encontramos más frecuentemente es la del rapto. El dragón rapta a la princesa o la hija del campesino, la bruja secuestra a Iváshechka¹⁶⁹ (Пропп 1984, 203; Propp)¹⁷⁰.

El rapto, que refleja la estructura patriarcal de las sociedades europeas tradicionales (las víctimas son mujeres que esperan su salvación por parte del héroe, de género masculino), proporciona, a su vez, una tarea u objetivo al héroe: ayudar a la dama

¹⁶⁹ Personaje arquetípico del cuento ruso, hijo pequeño pero de gran ingenio de una pareja generalmente anciana y sencilla.

¹⁷⁰ “Появившись, обманув свою жертву, антагонист наносит ей какой-нибудь вред. Формы этой беды, этого вреда чрезвычайно разнообразны: Наиболее часто встречающаяся форма беды — похищение. Змей похищает царевну или дочь крестьянина, ведьма похищает Ивашечку”.

en apuros a cambio de una recompensa económica o, incluso, la mano de la misma en matrimonio.

El relato cuarto de *El noble Zavalnia...* de J. Barščeŭski, “El hombre lobo”, presenta un caso de rapto algo atípico, dado que el raptor es, al mismo tiempo, héroe y villano de la historia. Marka rapta a Hanka, la hija del gaitero Arciom, en venganza por su conversión en hombre lobo:

Comprendí enseguida que era su hija. Cuando la miré a ella y a su padre desde la maleza, se despertó en mí la ira de la venganza. Arciom, un hombre deshonesto, me había llevado hasta este estado, a vivir en forma de terrible lobo una vida insoportable. ¡Que lllore la pérdida de su hija! Salí del bosque y rapté a la niña (Barszczewski 2012, 205)¹⁷¹.

Sin embargo, y aunque ya es tarde para prestarle ayuda, Marka acaba arrepintiéndose del mal que había causado al encontrarse de nuevo con Hanka, que vivía bajo el embrujo de la sirena Aksini: “al oír las quejas de Hanka, me eché a temblar; me convertí de inmediato en lobo, recordé la desesperación del padre, el lamento de la desafortunada niña” [“słyszac narzekania Hanki, zadrżałem cały; wnet przemieniłem się w wilka, odezwała się w pamięci rozpacz ojca, lament nieszczęsnej dziewczyny”] (idem 207).

Hanka, pese a todo, logra encontrar la paz, mientras que Marka se redime y recupera su forma humana. El motivo del rapto, por lo tanto, se equipara en este relato a la venganza y la redención y, aunque no finaliza con el rescate en vida de la doncella, conserva su estructura circular en tanto en cuanto tanto ella como el villano y héroe Marka son salvados por dios.

¹⁷¹ “Poznałem zaraz, że to jego córka; gdy z gęstwiny poglądałem na nią i na ojca, zapalił się we mnie gniew zemsty. Arciom niegodziwy człowiek, doprowadził mię do tego stanu, że w postaci straszego wilka, niezdolne prowadzę życie; niechże i on jęczy nad stratą swojego dziecięcia. Wypadam z lasu, porywam dziewczynę”.

Transformación (de humano en animal)

El motivo de la transformación de seres humanos en animales y vegetales está presente ya en la cosmovisión popular-mitológica de la Antigüedad griega. Tanto la habilidad de convertir a otras personas en distintas especies como la de transformarse a uno mismo voluntariamente están relacionadas directamente con la magia femenina, lo cual es lógico dada la asociación entre las brujas y el mundo natural que habíamos expuesto en el apartado 2. 2. 1., bajo el punto “brujas”.

Según el investigador Daniel Ogden,

no es una sorpresa, pues, que esta sea la actividad más destacada de la primera bruja de la tradición literaria griega, la Circe de la *Odisea* de Homero, del siglo séptimo. Célebremente transforma a los compañeros de Odiseo en cerdos mediante una poción de narcóticos perniciosos (y, al final, de nuevo en humanos con un ungüento) (Ogden 2014, 1)¹⁷².

Son también numerosos los casos de deidades y hechiceros, tanto de género masculino como femenino, capaces de adoptar la forma de otros seres vivos: desde las numerosas transformaciones de Zeus hasta la metamorfosis de Dafne en árbol de laurel para salvar su honra, este motivo es una constante en las historias mitológicas y las creencias populares de Europa. De hecho, su arraigo es tal que la idea de la transformación de humano en animal u objeto ha llegado hasta la cultura popular y la literatura de nuestros días. Buen ejemplo de ello son los llamados “animagos”¹⁷³ y hombres lobo en la saga de *Harry Potter* de la escritora británica J. K. Rowling.

Merecen especial atención los casos de vampiros y hombres lobo, prominentes en la narrativa gótica de los escritores decimonónicos. J. Barščeŭski dedica el cuarto relato de *El noble Zavalnia...* precisamente a la figura del hombre lobo¹⁷⁴: Marka, tras haber

¹⁷² *It is no surprise, then, that this is the featured activity of the first witch in the Greek literary tradition, the Circe of Homer's seventh-century Odyssey. She famously transforms Odysseus' companions into pigs, by means of a potion of maleficent drugs (and eventually back again into humans with a salve).*

¹⁷³ En inglés, *animagus* (pl. *animagi*), se refiere a una bruja o un mago capaz de transformarse en animal a voluntad.

¹⁷⁴ Llamado *wilkołak* en polaco y *ваўкалак* en belaruso.

bebido una vodka encantada y bajo los efectos de emociones negativas como el rencor y la ira, se transforma en lobo y se ve obligado a huir de su pueblo. También aparece en este relato una bruja que domina la magia de la transformación. En palabras de uno de los vecinos de Marka,

¿Dónde vagará Marka ahora en forma de lobo? Me da pena de ese hombre, han pasado varios años desde su desgracia. Si se encontrara con la bruja Aksini, dicen que transforma personas en animales con facilidad y las devuelve de nuevo a su estado original (Barszczewski 2012, 205)¹⁷⁵.

Sin embargo, el personaje más destacado de *El noble Zavalnia* en lo que se refiere a la transformación voluntaria en animal y de nuevo en ser humano es, sin duda, la Urraca Blanca. Esta hechicera, como su nombre indica, es capaz de transformarse en esta ave a voluntad, y de volver a su forma de mujer cuando así lo desea:

entró por la ventana una Urraca, más grande y mejor formada que otras urracas, con las plumas blancas como la nieve y los ojos negros. Detuvo su veloz vuelo sobre la mesa; el sorprendido anfitrión observaba los vivos y rápidos movimientos de la bella ave; se posó en el suelo, y en un abrir y cerrar de ojos había una mujer en mitad de la habitación (ídem 288)¹⁷⁶.

También G. A. Bécquer introduce el elemento de la transformación en sus *Leyendas*. En “La corza blanca”, por ejemplo, observamos un ejemplo típico de este poder en Constanza, la protagonista, y el grupo de mujeres al que pertenece, capaces de transformarse, precisamente, en corzas y volver también a su forma humana: “Las corzas habían desaparecido. En su lugar, lleno de estupor y casi de miedo, vio Garcés un grupo de bellísimas mujeres” (Bécquer 2010, 177).

¹⁷⁵ “Gdzie się teraz Marka błaka po lasach w postaci wilka? szkoda tego człowieka, już lat kilka mija od jego nieszczęścia; o gdyby jak on trafił do czarownicy Aksini, powiadają, że ta, łatwo przemienia ludzi w zwierząt i znów przywraca ich do pierwszego stanu”.

¹⁷⁶ “Wlatuje w okno Sroka, większa i kształtniejsza on innych srók, pióra na niej białe jak śnieg, oczy czarne. Wstrzymała swój prędkie polot na stole; zdziwiony gospodarz patrzy na żywe i prężne ruchy pięknego ptaka; zleciała na podłogę i wmgnieniu oka stoi pośród pokoju kobieta”.

Un caso menos evidente, pero igualmente relevante es el de Sara, protagonista de “La Rosa de Pasión”. Después de la muerte de la joven, la flor que da título a la leyenda crece misteriosamente sobre su tumba, lo cual relaciona a la virtuosa Sara con el mito de Dafne:

Cuentan que algunos años después un pastor trajo al arzobispo una flor hasta entonces nunca vista, en la cual se veían figurados todos los atributos del martirio del Salvador del mundo... añaden que se halló el esqueleto de una mujer, y enterrados con ella otros tantos atributos divinos como la flor tenía (ídem 64).

Si bien la joven no se transforma físicamente en flor, la flor nace de ella y hereda sus atributos, lo cual nos hace considerar este desenlace una variante del motivo de la transformación humana en animales y plantas.

De este modo, la transformación, que puede ser voluntaria o involuntaria (causada por un hechizo o maldición ajena) es una de las más claras muestras de poder mágico tanto en el folclore como en la literatura culta. J. Barščeŭski juzga a los personajes que se transforman: la Urraca Blanca es claramente un personaje negativo, y Marka recibe la maldición como castigo por su ira y su deseo de venganza. Por ello, podemos concluir que, al igual que otros tipos de magia, la transformación simboliza para J. Barščeŭski una de las muchas facetas del pecado. En las *Leyendas* de G. A. Bécquer, por otra parte, Constanza es castigada por usar su poder cuando Garcés le dispara por error, pero la rosa de pasión crece de Sara como premio a su virtud. Así, la interpretación que el autor español hace de la transformación depende del origen de este poder, que puede ser divino o maldito (pagano).

- *Transgresión de la prohibición mágica/ruptura del contrato mágico*

Este suceso, clave en el desarrollo de la narración fantástica, suele ser inevitable para los personajes humanos que lo llevan a cabo. Tal y como afirmábamos anteriormente, los pactos y contratos mágicos son engañosos en sus términos, lo cual desemboca en su ruptura, ya sea por una gran tentación organizada por la propia entidad sobrenatural que había convencido al ser humano de realizar un pacto con ella, bien por la incapacidad del personaje humano de cumplir todas sus condiciones. Este es precisamente el caso de la apuesta entre el campesino y el diablo en la “Comedia” de K. Marašėuški, cuyo argumento ya habíamos presentado en apartados anteriores de esta investigación. En sus réplicas finales, el propio personaje del diablo explica abiertamente la función didáctica y ejemplarizante del motivo de la transgresión de la prohibición o contrato mágico:

Estabas advertido. Yo te lo dije al principio y te avisé. Y para que no te quejaras, te enseñé cómo te tenías que comportar. Pero no tomaste en cuenta nada de eso. No recordabas lo que habías prometido. Ahora te vendrás conmigo. Viéndote a ti, todos los que no cumplen sus promesas averiguarán lo que les espera. Esto, quizá, no os concierne a vosotros, campesinillos. Lo que es más, la misma desgracia puede acontecer a un señor que no se comporte de forma inteligente, según las reglas en base a las normas divinas y eclesiásticas... Os digo esto a todos y os advierto... No os quejéis a partir de ahora al diablo diciendo que os ha tentado (Хаўстовіч 2012а, 51-52; Chaustowicz)¹⁷⁷.

Del mismo modo, la transgresión en J. Baršėuški y G. A. Bėcquer cumple, mayormente, la misma función didáctica: en primer lugar, como advertencia de no aliarse con personajes sospechosos, ajenos a la moral cristiana y nacional, potencialmente peligrosos. Esta visión es especialmente evidente en *El noble Zavalnia...*, obra que condena sistemáticamente los pactos que realizan los señores feudales belarusos con la Urraca Blanca y el hechicero Paramon. En segundo lugar, para realizar un juicio de la

¹⁷⁷ “Ты быў папярэджаны. Я ж табе ў самым пачатку казаў і засцерагаў. А каб ты не наракаў на мяне, я навучаў цябе, як паводзіць сябе. Аднак ты ўсё гэта не прыняў пад увагу. Ты не памятаў, што абяцаў. Зараз ужо пойдзеш са мною. Гледзячы на цябе, усе, хто не захоўвае абавязкаў свайго стану, пазнаюць, што іх 52 чакае. Гэта датычыцца, можа, не толькі адных вас, мужычкоў. Скажу больш, што ў такое самае няшчасце лёгка можа патрапіць і пан, калі не будзе паводзіць сябе разумна, паводле правіл, заснаваных на боскіх і касцельных правах... Я гавару гэта ўсім і папярэджваю... Не наракайце з гэтага часу на д’ябла, мовячы, што нас д’ябал спакусіў”.

transgresión de prohibiciones de carácter sagrado, como ocurría con los cementerios de la leyenda “El monte de las ánimas”, de G. A. Bécquer y del relato “Los cabellos que gritan en la cabeza”, de J. Barščeŭski.

Por lo tanto, la transgresión de la prohibición mágica simboliza siempre un error por parte del héroe que la realiza, ya sea como resultado de haber sido engañado por una entidad sobrenatural o de haberse rendido ante una tentación. Este motivo está directamente relacionado, como nos demuestra el ejemplo de K. Marašeŭski, con el pecado original bíblico, considerado como la primera transgresión de una prohibición divina por el sistema de creencias judeocristiano en el que se apoyan, en gran medida, los dos autores analizados en nuestra investigación.

Viaje (de ida y vuelta), destierro

El viaje del héroe es, según el investigador ruso V. Propp, uno de los elementos esenciales en la estructura de la narrativa popular. Tal y como indica en su obra *Исторические корни волшебной сказки* (*Las raíces históricas del cuento maravilloso*),

la composición del cuento se estructura a partir del movimiento del héroe en el espacio. Esta composición es propia no solo del cuento maravilloso, sino también de la epopeya (de Odiseo) y de las novelas; así está estructurado, por ejemplo, *Don Quijote* (Пропп 2013, 20; Propp)¹⁷⁸.

La motivación del héroe para emprender su viaje es variable, pero predominan en la literatura popular dos tipos de impulso: en primer lugar, el cumplimiento de una tarea, como derrotar a un antagonista, o la obtención de algún objeto de valor (un objeto mágico o de valor pecuniario). En segundo lugar, el comienzo del viaje puede ser forzado: un destierro, una peregrinación de arrepentimiento o una maldición a la que se busca remedio.

Aunque existen casos en los que el héroe pierde la vida o desaparece sin poder regresar a su patria¹⁷⁹, la estructura del cuento maravilloso favorece el viaje de ida y vuelta: “tras obtener el objeto buscado, el héroe regresa. Se fija la función del regreso. El regreso puede conducir a la llegada al hogar, con lo que finaliza el cuento. Pero no siempre es así” [“добыв предмет своих поисков, герой возвращается. Мы фиксируем функцию возвращения. Возвращение может привести к прибытию домой, и на этом сказка кончается. Но это далеко не всегда так”] (Пропп 1984, 219; Propp). El viaje del héroe, por lo tanto, adquiere una estructura circular cerrada: el héroe sale de su hogar, logra su objetivo y regresa a casa, lo cual da lugar al desenlace de la narración o al paso a otro bloque narrativo con motivos diferentes.

¹⁷⁸ “композиция сказки строится на пространственном перемещении героя. Эта композиция свойственна не только волшебной сказке, но и эпосе (Одиссея) и романам; так построен, например, *Дон-Кихот*”.

¹⁷⁹ En especial cuando el motivo del viaje aparece en conjunción con el de la montaña mágica; para más información, ver el punto “montaña/monte” de este mismo subapartado.

El noble Zavalnia... de J. Barščeŭski presenta el motivo del viaje de ida y vuelta en su propia estructura externa (es decir, en el primer nivel narrativo, cuyo centro geográfico es la casa del noble): Janka, sobrino de Zavalnia, deja la ciudad de Polack, donde estudia, para visitar a su tío; durante su estancia, adquiere la riqueza inmaterial que representan las historias maravillosas relatadas por los huéspedes que llegan durante el invierno; al llegar la primavera, se marcha de casa de su tío y regresa a sus estudios.

En los propios relatos de los huéspedes, del mismo modo, aparecen varios ejemplos del motivo del viaje, que guarda, en la mayoría de los casos, su estructura popular clásica. Así, en el relato “La corona de la serpiente”, el héroe parte con el objetivo de recuperar dicha corona de oro, y regresa a su hogar tras cumplir dicha misión.

Marka, protagonista de “El hombre lobo” logra regresar a su hogar tras un largo peregrinaje. Este viaje, sin embargo, no es voluntario, sino que forma parte de un castigo: Marka se ve transformado en lobo por un embrujo y por los malos sentimientos que alberga su corazón, y logra regresar solo cuando encuentra el perdón y la calma.

Merece nuestra atención especialmente el caso de “La hierba *žabier*”: el héroe parte para obtener dicha hierba mágica, pero, al tratar de regresar a casa, se encuentra desorientado: “no vio a ninguna persona, solo un humo espeso que se alzaba como la niebla más allá del bosque de abedules” [“nikogo niepostrzegł z ludzi, dym tylko gęsty podnosił się jak mgła niedaleko za brzozowym lasem”] (Barszczewski 2012, 318).

Cabe mencionar, sin embargo, que G. A. Bécquer da preferencia a los viajes truncados, que comienzan con la estructura utilizada en el cuento maravilloso popular (el héroe sale de su hogar para lograr un objetivo con la intención de volver a casa posteriormente), pero terminan con la muerte o desaparición del héroe.

Esta es la estructura utilizada en “El Monte de las Ánimas”: Alonso parte hacia el monte en busca de la banda azul de Beatriz, rompe la prohibición mágica de entrar al cementerio y muere. Llama la atención que la banda azul, el objetivo de Alonso, sí regresa al dormitorio de Beatriz: “sobre el reclinatorio había visto, sangrienta y desgarrada, la banda azul que perdiera en el monte, la banda azul que fue a buscar Alonso” (Bécquer 2010, 153). Asimismo, Marta, deuteragonista de “El gnomo”, emprende un viaje sin

retorno al Moncayo con el objetivo de obtener las riquezas subterráneas de estos seres; la joven desaparece y no regresa al hogar.

La única leyenda becqueriana en la que se completa el ciclo del viaje de ida y vuelta es “Creed en Dios” en la que, aun así, el viaje tiene consecuencias nefastas para el héroe. Teobaldo, que había negado la existencia de dios, se pierde, emprendiendo así un viaje involuntario. Al igual que en el relato “La hierba *žabier*” de J. Barščeŭski, el héroe trata de regresar a su hogar, pero no halla lo que buscaba: se había desplazado en el tiempo hasta el futuro lejano, con lo que había perdido sus tierras y posesiones. Sin embargo, este castigo le permite comprender la lección moral que G. A. Bécquer quiere hacer llegar a sus lectores, expresada en el mismo título. Cuando regresa al señorío de Montagut, se encuentra allí un monasterio donde antes estaba su hogar:

–¿Quién sois y qué hacéis aquí? –le preguntó Teobaldo al monje.

–Yo soy –le contestó éste– un humilde servidor de Dios, religioso del monasterio de Montagut.

–Pero... –interrumpió el barón– Montagut ¿no es un señorío?

–Lo fue... –prosiguió el monje– hace mucho tiempo... A su último señor, según cuentan, se lo llevó el diablo, y como no tenía nadie que lo sucediese en el feudo, los condes soberanos hicieron donación de estas tierras a los religiosos de nuestra regla, que están aquí desde habrá cosa de ciento a ciento veinte años. Y vos, ¿quién sois?

–Yo... –balbuceó el señor de Fortcastell, después de un largo rato de silencio–, yo soy... un miserable pecador que, arrepentido de sus faltas, viene a confesarlas a vuestro abad y a pedirle que lo admita en el seno de su religión (Bécquer 2010, 272).

G. A. Bécquer, como hemos podido comprobar, utiliza el viaje del héroe para transmitir un mensaje de contenido moral: bien utilizando una tentación como objetivo para el héroe, que no logra obtenerlo nunca, bien definiendo el propio viaje como una penitencia.

J. Barščeŭski, por su parte, da gran importancia al motivo del viaje de ida y vuelta, que, en su prosa, mantiene una estructura notablemente cercana a la que presenta en los cuentos maravillosos populares y las epopeyas clásicas. El viaje, incluyendo la vuelta a

los paisajes del pasado, que permiten mirar atrás, a la historia de Belarús en épocas más prósperas, es parte integral de *El noble Zavalnia...*

2. 2. 4. Elementos espacio-temporales

Bosque (naturaleza salvaje)

Tal y como se ha expuesto en apartados anteriores de la presente investigación, el bosque es un espacio literario mágico que simboliza la frontera entre dos mundos. En los casos en los que el bosque aumenta y se hace más frondoso y oscuro, convirtiéndose en una jungla o selva descontrolada y misteriosa, el espacio que representa pasa a relacionarse con el concepto de la muerte, del paso a la otra vida. Uno de los ejemplos más célebres de este símbolo se encuentra en los primeros versos de *Divina Commedia* (*La Divina Comedia*), que Dante Alighieri terminó de escribir, probablemente, en 1321:

En medio del camino de, la vida,

errante me encontré por selva oscura,

en que la recta vía era perdida.

¡Ay, que decir lo que era, es cosa dura,

esta selva salvaje, áspera y fuerte,

que en la mente renueva la pavora!

¡Tan amarga es, que es poco más la muerte! (Alighieri 1922, 8)¹⁸⁰

La citada selva oscura es la entrada al primero de los círculos del infierno. En este espacio liminal transcurren varios relatos tanto de G. A. Bécquer como de J. Barščeŭski, tales como la leyenda becqueriana “La corza blanca” o parte del relato “El hombre lobo” en *El noble Zavalnia...* En ambos casos, el bosque sirve de escondite a seres humanos transformados temporalmente en animales, que se encuentran en el límite entre el mundo de las personas y el mundo mágico.

¹⁸⁰ Traducción de Bartolomé Mitre, Buenos Aires, Centro cultural “Latium”, 1922.

Para más información sobre la simbología del bosque, ver el punto “árboles y plantas” de la sección 2. 2. 2 y la sección 2. 1. 3 sobre las leyendas de animales y plantas en el presente capítulo.

Camino

El camino, tanto en el sentido físico como en el temporal (el periodo durante el cual el héroe u otros personajes viajan de un punto a otro) es también un espacio de transición entre dos estados que sirve, a su vez, como lugar de encuentro.

El proceso y el espacio del camino pueden conllevar también connotaciones sacras, relacionadas con la redención por medio del peregrinaje. Así, Fiódor Dostoievski (1821-81) usa en su novela *Преступление и наказание* (*Crimen y castigo*) de 1866 el cruce de caminos (en ruso, *перекрёсток*) como símbolo de la confesión de los pecados y el perdón de Dios: “De pronto recordó las palabras de Sonia: ‘Ve al cruce de caminos, inclínate ante la gente, besa la tierra, porque también has pecado ante ella, y dile al mundo entero en alto: ¡Soy un asesino!’” [“Он вдруг вспомнил слова Сони: «Поди на перекресток, поклонись народу, поцелуй землю, потому что ты и пред ней согрешил, и скажи всему миру вслух: «Я убийца!»”] (Достоевский 2009, 562; Dostoievski). La asociación del camino con el peregrinaje se confirma en las respuestas sarcásticas del pueblo ante esta confesión: “Este va a Jerusalén, hermanos, se despide de los niños, de su patria, se inclina ante todo el mundo” [“это он в Иерусалим идет, братцы, с детьми, с родиной прощается, всему миру поклоняется”] (ídem 563).

Así, en la leyenda “El Miserere” de G. A. Bécquer: el héroe está realizando un peregrinaje en busca de la inspiración para componer un miserere. Al oír la historia del monasterio en ruinas, continúa su peregrinaje hacia él: “Después de una o dos horas de camino, el misterioso personaje que calificaron de loco en la abadía... llegó al punto en que se levantaban, negras e imponentes, las ruinas del monasterio” (Bécquer 2010, 220-21). Sin embargo, el encuentro que tiene durante su camino es de carácter diabólico más que divino: las almas en pena de los monjes acaban volviéndolo loco.

J. Barščeŭski, sin embargo, muestra un encuentro divino en el relato cuarto de *El noble Zavalnia...*, “El hombre lobo”. En su huida, el héroe transformado en fiera se encuentra con un cura que lo inspira a enmendar su actitud¹⁸¹, en contraste con el camino físico y moral que había seguido anteriormente: “Llevo una vida horrible: no encuentro cobijo en

¹⁸¹ Más información sobre este caso bajo el punto “clérigo/figura de autoridad religiosa” del apartado 2. 2. 1 del presente capítulo.

ningún sitio, corro desesperado por montes y bosques; he perdido ya también la esperanza de calmar aunque sea un tiempo mi sufrimiento” [“Okropne prowadzę życie; nigdzie nie znajduję schronienia, biegam w rozpaczy po górach i lasach; straciłem już i nadzieję, że kiedykolwiek uspokoję choć na chwilę moje cierpienia”] (Barszczewski 2012, 207). De este modo, el prosista belaruso recupera la asociación del camino con el peregrinaje redentor que conduce al perdón divino.

Por otra parte, en la historia “Syn burzy” (“El hijo de la tormenta”), el ciego Franciśak relata su encuentro con un peregrino que se hace llamar el hijo de la tormenta, quien le habla de su encuentro con la Llorona (Belarús):

¡Oh, bella diosa! Tú viniste a mi encuentro con un vestido de los colores del arcoíris, con flores en la cabeza, desde las altas montañas me mostraste el mundo lejano sobre el cual volaban las águilas más allá de las nubes; desde entonces aquella maravillosa vista tomó el control de todos mis pensamientos y deseos, decidí volar lejos, alto, y ver lo que ocurría en el mundo, perro, ¡ah! ¡Desapareciste ante mí y vago a merced de la tormenta! (ídem 250).¹⁸²

El camino del hijo de la tormenta representa, pues, el peregrinaje de un personaje iluminado, que ha tenido una visión del bello pasado de su país y viaja para llegar a un mayor entendimiento del mundo.

¹⁸² “O piękna bogini! tyś mię w ten czas spotkała w sukni z tęczowych kolorów z kwiatami na głowie, z wysokich gór pokazałaś mi świat daleki nad którym pod obłokami bujały orły, od tego czasu ten widok cudowny zajął wszystkie moje myśli i chęci, postanowiłem wysoko, daleko lecieć, i widzieć co się na świecie dzieje, lecz ach! tyś znikła przedemną i ja błąkam się po woli burzy!”

Cementerio

El cementerio es, posiblemente, el ejemplo más claro de espacio liminal: el lugar en el que la frontera entre el mundo de los vivos y el más allá está más debilitada y plantea un obstáculo menor para aquellos que tienen el potencial de cruzarla, tanto de un lado como del otro, intencional o accidentalmente.

Además de esto, el cementerio es un espacio sagrado, objeto de una prohibición mágica (religiosa) que advierte contra su profanación. Así, Alonso, protagonista de “El Monte de las Ánimas” duda ante la petición de Beatriz de adentrarse en el cementerio histórico del monte para recuperar su banda azul:

tengo miedo. ¿Oyes? Las campanas doblan, la oración ha sonado en San Juan del Duero, las ánimas del monte comenzarán ahora a levantar sus amarillentos cráneos de entre las malezas que cubren sus fosas... ¡Las ánimas!, cuya sola vista puede helar de horror la sangre del más valiente, tornar sus cabellos blancos o arrebatarle en el torbellino de su fantástica carrera como una hoja que arrastra el viento sin que se sepa adónde (Bécquer 2010, 149-50).

Del mismo modo, J. Barščeŭski presenta la prohibición de profanar un antiguo cementerio, apoyada por la sabiduría popular, en el relato “Los cabellos que gritan en la cabeza”:

En vano mis siervos que se reunieron de todos los pueblos me pedían que no destruyera los monumentos y no profanara el lugar donde yacían los restos de sus padres y parientes; en vano me insistió el sacerdote, intentando explicarme que sería un gran pecado sobre mi conciencia; en vano mis vecinos de más edad me echaban en cara que estaba rechazando las costumbres de mis antepasados. Al final, Amelia, viendo que yo rechazaba todo argumento y mención de aquello, muy preocupada, me dijo estas palabras:

–Henryk, la capilla y el cementerio estaban en el mismo sitio durante la vida de tu padre y tu abuelo, y a ellos las cruces y las tumbas no les provocaban ningún pensamiento desagradable (Barszczewski 2012 306).¹⁸³

La transgresión de estas prohibiciones conduce, en ambos casos, a grandes desgracias y la muerte de la mayoría de personajes implicados o afectados por las mismas, por lo que podemos concluir que el cementerio es uno de los espacios de mayor relevancia y sacralidad tanto para los autores analizados como para la cultura popular de su época.

¹⁸³ “Na próżno poddani moi zebrałszy się ze wszystkich wiosek, prosili, abym nie niszczył pomników i nie naruszał tego miejsca, gdzie leżą prochy ich rodziców i krewnych; napróżno opierał się temu ksiądz pleban, starając się dowieść, że wielki grzech ściągają na swoje sumienie; napróżno starzy sąsiedzi wyrzucali mi na oczy, że odstępuję od zwyczajów przodków swoich. Nakoniec Amelja postrzegłszy, że wszystkich namowy i napomnienia odrzucone zostały, ciężko będąc zmartwiona, rzekła temi słowy:
– Henryku, wszakciż jeszcze za życia ojca i dziada twego, ta kaplica i smętarz były na tém-że miejscu, dla ojca i dla dziada te krzyże i te mogiły nie naprowadzały okropnych myśli”.

Espacio exótico

Si bien este elemento no tiene un origen estrictamente ubicado en el folklore español, G. A. Bécquer utiliza un espacio lejano cargado de exotismo en dos de sus leyendas: “El caudillo de las manos rojas” y “La creación”, titulada “poema indio”.

En ambos casos, a través de la estructura y las imágenes escogidas, el autor trata de transmitir a sus lectores un folclorismo exótico, basado en la tradición india. Este método narrativo, en concordancia con el exotismo romántico y el gusto europeo por las culturas asiáticas, tiene la función de reforzar el didactismo de las leyendas, no desde un punto de vista religioso, sino a partir de la base de la llamada sabiduría oriental.

Así, en “La creación” aparece la figura divinizada de Brahma: “Brahma es grave, porque es dios” (Bécquer 2010, 146), cuya autoridad se utiliza para expresar, también, la moraleja de la historia de manera formulada: “Por fortuna nuestra, Brahma lo dijo y sucederá así. Nada hay más delicado ni más temible que las manos de los chiquillos” (ídem 147).

“El caudillo de las manos rojas”, leyenda de gran extensión (hasta 19 capítulos), hace un uso aún más marcado de las fórmulas de sonoridad exótica: “Siannah, la perla de Ormuz, la violeta de Orisa, el símbolo de la hermosura y del amor, la que formó Bermach en un delirio de placer...” (Bécquer 2017, 171).

Nos hallamos, pues, ante un segundo tipo de folclorismo literario, ya que G. A. Bécquer utiliza motivos de un folklore extranjero, exótico, con la función de atraer el interés de sus lectores y dar credibilidad a la autenticidad de las lecciones expresadas en estas leyendas.

Iglesia/catedral/templo

Las iglesias y catedrales pertenecen, evidentemente, al aparato simbólico cristiano, en el que representan un espacio de protección sagrada dada su condición de “casa de dios”. Pese a esto, en la prosa becqueriana, los templos católicos adquieren un significado prácticamente opuesto al que poseen en el canon religioso: las iglesias, al ser edificios sagrados, son objeto de una prohibición mágica (religiosa), por lo que se convierten en el escenario del castigo divino sobre aquellos que se atreven a profanarlas.

Un claro ejemplo de ello es el héroe de la leyenda “La ajorca de oro” que, al tratar de robar la joya que adorna la figura de la Virgen, desata la ira divina:

La catedral estaba llena de estatuas; estatuas que, vestidas con luengos y no vistos ropajes, habían descendido de sus huecos y ocupaban todo el ámbito de la iglesia y le miraban con sus ojos sin pupila.

Santos, monjes, ángeles, demonios, guerreros, damas, pajes, cenobitas y villanos se rodeaban y confundían en las naves y en el altar. A sus pies oficiaban, en presencia de los reyes, de hinojos sobre sus tumbas, los arzobispos de mármol que él había visto otras veces inmóviles sobre sus lechos mortuorios, mientras que, arrastrándose por las losas, trepando por los machones, acurrucados en los doseles, suspendidos en las bóvedas, pululaban, como los gusanos de un inmenso cadáver, todo un mundo de reptiles y alimañas de granito, quiméricos, deformes, horrorosos (Bécquer 2017, 204).

Llama en este fragmento la atención, del mismo modo, la descripción que G. A. Bécquer hace de los reptiles que aparecen en la catedral, de carácter plenamente gótico.

Del mismo modo, aunque de forma menos exuberante, es castigado el oficial francés de la leyenda “El beso” que, al tratar de besar en los labios a la estatua de Doña Elvira recibe un golpe de la escultura de su marido, como habíamos expuesto con anterioridad.

Las iglesias becquerianas son, por lo tanto, lugares terroríficos que simbolizan la ira de dios en lugar de su hospitalidad, la justicia divina frente al deterioro de la moral en la sociedad decimonónica.

Invierno

El invierno como parte del ciclo de las estaciones del año es relevante en nuestra investigación dado el énfasis que realiza sobre él J. Barščeŭski en la ambientación de su obra *El noble Zavalnia...*: el primer nivel narrativo, en el que el señor Zavalnia y su sobrino reciben distintos huéspedes en casa del noble, se desarrolla precisamente en esta estación, ya que

en cuanto se congelan las aguas del Nieščarda junto a la casa, por el lago, un gran camino, ¡oh! Entonces el señor Zavalnia recibe a muchos invitados para que le relaten lo que se le venga a cada uno a la cabeza (Barszczewski 2012, 171)¹⁸⁴.

La narración de *El noble Zavalnia...* transcurre, en su totalidad, durante el invierno, dado que Janka deja la casa de su tío con la llegada de la primavera:

Ya era primavera, soplaban un viento cálido, un claro rayo de sol templaba el ambiente, derritiendo el hielo del Nieščarda... Al final del mes de abril se cubrió la tierra de un color verde...

-¿Cuándo tienes pensado dejar nuestras tierras?

-Quisiera irme mañana; tengo asuntos pendientes que es mejor hacer cuanto antes, y el tiempo claro de la primavera es el mejor para viajar (ídem 357).¹⁸⁵

Esta estación, oscura y fría, asociada con el misterio de la noche y las sombras y la desaparición temporal de la mayor parte de la vida natural (sobre todo, vegetal), se relaciona también con la época en que se relatan las historias fantásticas y terroríficas en

¹⁸⁴ "Jak tylko zamarzną wody Nieszczordy, mimo tego folwarku przez jezioro będzie wielka droga, o! wtenczas Pan Zawalnia wiele do siebie zaprosi gości, aby opowiadali co komu przyjdzie do głowy".

¹⁸⁵ "Już wiosna, powiewał wiatr ciepły, ogrzewał jasny promień słońca, niszczał lód Nieszczordy... W końcu miesiąca Kwietnia pokryła się ziemia zieloną barwą W końcu miesiąca Kwietnia pokryła się ziemia zieloną barwą...

– Kiedyż masz zamiar porzucić nasze strony?

– Chciałbym jutro; mam mocne postanowienie, i te niech się już wykona prędzej, a do tego wiosenna jasna pogoda najlepsza dla podróży".

las que se basa los autores góticos del romanticismo. También G. A. Bécquer refuerza esta idea en *Desde mi celda*: “Yo no sé lo que son; pero lo que puedo decirle es que acerca de estas mujeres se cuenta en el pueblo una historia muy particular, que yo he oído referir algunas veces en las noches de invierno” (Bécquer 2018, 245).

Así, la oscuridad y el frío propios del invierno favorecen la ambientación del segundo nivel narrativo, lo cual contribuye a la credibilidad de los relatos fantásticos que estos personajes se cuentan los unos a los otros dentro de las obras en cuestión.

Masas de agua

Las masas de agua, que ya habíamos tratado en el apartado 2. 1. 1., leyendas naturalistas, poseen una gran importancia dentro de la simbología literaria popular. El agua se asocia con la vida y las poblaciones humanas que se forman a su alrededor, por lo que está, a menudo, presente, también en los relatos folclóricos de dichas poblaciones.

En lo que se refiere a la prosa de G. A. Bécquer, hemos de mencionar dos casos en los que el agua cumple una función de importancia en el desarrollo del conflicto narrativo: en primer lugar, “Los ojos verdes” reproduce a la perfección el motivo de la ondina o ninfa de agua que, con ayuda de su belleza femenina, tienta a los hombres y los arrastra a su muerte por ahogamiento: “¿Ves, ves el límpido fondo de ese lago? ¿Ves esas plantas de largas y verdes hojas que se agitan en su fondo?... Ellas nos darán un lecho de esmeraldas y corales... yo te daré una felicidad sin nombre” (Bécquer 2010, 125). La ondina presenta tanto su belleza como el atractivo natural del lago para lograr tentar al héroe y acabar con su vida. El agua, fuente de vida para distintas civilizaciones, simboliza en esta leyenda la antítesis de la vida: la perdición del héroe.

En segundo lugar, en la leyenda “El gnomo”, además de la montaña habitada por la criatura mágica, aparece el espacio de la fuente del pueblo, que sirve de lugar de reunión para las mujeres jóvenes del lugar: “¿Y qué mal encontraréis en que nos detengamos en la fuente charlando un rato con las amigas y las vecinas...?” (ídem 186). Posteriormente, el agua aparece personificada con su propia voz, con la que trata de tentar a las muchachas para llevarlas a su muerte:

Después de filtrarme gota a gota a través del filón de oro de una mina inagotable; después de correr por un lecho de plata y saltar como sobre guijarros entre un sinnúmero de zafiros y amatistas, arrastrando en vez de arenas, diamantes y rubíes, me he unido en misterioso consorcio a un genio. Rica con su poder y con las ocultas virtudes de las piedras preciosas y los metales, de cuyos átomos vengo saturada, puedo ofrecerte cuanto ambicionas. Yo tengo la fuerza de un conjuro, el poder de un talismán y la virtud de las siete piedras y los siete colores (ídem 200).

El agua es, en la prosa de G. A. Bécquer, una fuerza malévola, relacionada con las tentaciones y la muerte.

J. Barščeŭski introduce en los paisajes de *El noble Zavalnia...* de inmediato el lago Nieščarda. Este lago se encuentra en los alrededores de la casa del señor Zavalnia, y sus heladas en invierno crean un camino para los viajeros que fomenta la llegada de huéspedes a ella. En este lago, asimismo, trabaja el pescador Rodžka, amigo de Zavalnia, el cual relata avistamientos de demonios y monstruos acuáticos en los lagos vecinos. Así, por ejemplo,

Pasando el bosque, se acercaron al lago Rasony; el agua estaba tranquila y limpia como el cristal, tanto que se veían los árboles bajo el agua como si estuvieran dibujados. Pero había allí una maravilla inaudita: en las tranquilas aguas había un diablo, negro como el carbón, con los brazos inusualmente largos y una cabeza enorme, sentado en mitad del lago, con las piernas cruzadas, tocando la gaita y cantando con una voz horrenda (Barszczewski 2012, 223).¹⁸⁶

Del mismo modo, los pescadores que echaron sus redes en el lago Hłuchoje sin haber bendecido sus aguas,

al sacar del agua la red de arrastre por completo, miedo me da recordarlo, las redes estaban llenas de pequeños diablillos. ¡Qué figuras tan horribles aparecieron ante ellos! Había algunos parecidos a cangrejos cubiertos de pelo negro, otros como arañas del tamaño de gatos, otros más como cachorros de perro de piernas larguísimas, sería difícil describir las formas de todos aquellos monstruos (ídem 227)¹⁸⁷.

¹⁸⁶ “Mijają las, zbliżają się do jeziora Rosona, woda cicha i jasna jak kryształ, tak, że drzewa wszystkie widać pod wodą jakby namalowane. Lecz dziw niesłychany, na spokojnej wodzie djabeł czarny jak węgiel, ręce nadzwyczaj długie i ogromna głowa, siedzi na samym środku jeziora, podkurczywszy nogi, gra na dudzie i śpiewa okropnym głosem”.

¹⁸⁷ “Kiedy już cały niewód wyciągnęli z wody, strach wspomnieć, pełne sieci małych djabełków, jakie okropne postaci jawiły się przed nimi! Były tam podobne do raków pokrytych czarną sierścią, inne jakby pająki wielkości kotów, inne straszdyła podobne do szczeniąt, nogi miały nadzwyczajnej długości, niepodobno opowiedzieć postaci tych wszystkich dziworodów”.

J. Barščeŭski hace también evidente la relación de las masas de agua con las creencias paganas de los antiguos belarusos. Así, en su descripción de la ciudad de Polack, aparece “una masa de agua llamada la laguna vacuna; dicen que antes estaba en la misma ciudad y, hasta la introducción de la fe de Cristo, sobre aquel lago había santuarios de Piarun¹⁸⁸ y Baba-Yaha¹⁸⁹” [“przestrzeń wody nazywająca się wołowe jeziorko; powiadają, że kiedyś było one w samém mieście i przed wprowadzeniem Chrystusowej wiary nad tém jeziorem stały świątynie Pioruna i Baby-Yahi”] (idem 217).

Por último, es digna de mención la aparición del lago en el relato undécimo de *El noble Zavalnia*, “La hierba *žabier*”. Para obtener la hierba milagrosa, el héroe, Adolf, debe atravesar un lago entero a pie, caminando bajo las aguas:

entra en el lago y ve andando por el agua hasta la casa del espíritu Faron; estará durmiendo tendido en la piedra, y la hierba *žabier* brillará con el sol. Arranca una hojita, pero no vuelvas sobre tus pasos, porque tienes que llegar al otro lado del lago (idem 215)¹⁹⁰.

El lago se convierte, en este caso, en parte del camino que ha de seguir el héroe: una prueba de valor más o menos arriesgada que debe superar.

Las masas de agua en la cosmovisión de G. A. Bécquer y J. Barščeŭski, por lo tanto, simbolizan el peligro, las tentaciones y los pecados humanos. En el agua hallan la muerte u otros castigos divinos diferentes personajes, como el joven que se rinde a los encantos de la ondina en “Los ojos verdes” o los pescadores impacientes que van a laborar antes de bendecir las aguas en el relato de Rodźka. El agua se presenta como un elemento peligroso, bien mortalmente, bien como una prueba que se debe afrontar para lograr un objetivo.

¹⁸⁸ Deidad del trueno y los rayos de sol, principal en el panteón pagano de los antiguos eslavos.

¹⁸⁹ Bruja legendaria del folklore de los eslavos orientales.

¹⁹⁰ wstąp do jeziora i idź pod wodą do mieszkania ducha Farona; on będzie spać wsparty na kamieniu, a trawa *Žabier* odkryta świecić się będzie przed słońcem. Zerwij listek, lecz niepowracaj nazad, bo trzeba przejść całe jezioro.

Montaña/monte

El espacio del monte o la montaña, tal y como habíamos expuesto en el apartado 2. 1 .2 de nuestra investigación, “leyendas geológicas”, ocupa un lugar destacado en el aparato simbólico popular europeo e internacional. En conjunción con el motivo del viaje, la montaña adquiere connotaciones mágicas o sagradas: subir una montaña o, incluso, acceder a ella, presenta una mayor o menor dificultad, que puede considerarse como parte de la tarea del héroe. La montaña puede ocultar un tesoro en el sentido literal; una prenda, muestra del valor del héroe, o bien una recompensa espiritual.

J. Barščeŭski utiliza la Montaña de los Alces (en el texto original, *Góra Łosiów*) como punto de destino del viaje de ida del héroe en su relato “La corona de la serpiente”. Precisamente en esta montaña habita el Rey de las Serpientes, del cual Siamion debe obtener la corona de oro que da título al relato.

G. A. Bécquer, por su parte, da el título de “El Monte de las Ánimas” a una de sus leyendas. Alonso, el personaje protagonista, que realizaría la función de héroe en la estructura de un cuento maravilloso popular, recibe de su prima Beatriz la tarea de ir a este monte y recuperar de él la banda azul que se le había perdido, por lo que el nudo de la narración se estructura de una forma similar al del relato “La corona de la serpiente”. Merece la pena prestar atención al hecho de que Alonso no regresa del monte, lo cual va en concordancia con el motivo de la montaña mágica en la que desaparecen los raptados; la montaña sin camino de regreso, al igual que en el cuento popular alemán *El flautista de Hamelin*. Del mismo modo, en la leyenda “El gnomo”, la montaña donde habita este ser, el Moncayo, se transforma en un punto de no retorno para aquellos humanos a los que el gnomo logra tentar con sus riquezas.

El Moncayo, además, no solo es montaña real situada entre Zaragoza y Soria, sino que también aparece como constante en la prosa becqueriana, y hace apariciones como parte del paisaje tanto en *Desde mi celda* como en las *Leyendas*. En esta última obra es parte tanto del nivel narrativo en el que vive el *alter ego* del escritor, como de la realidad representada en algunas de las leyendas fantásticas que se relatan en este.

Es importante mencionar que el motivo de la montaña con poderes misteriosos o sagrados se ha conservado también en etapas posteriores al romanticismo literario. Así, por ejemplo, el protagonista de *Der Zauberberg* (*La montaña mágica*, 1924), de Thomas

Mann (1875-1955), realiza un viaje hasta el sanatorio de montaña en el que se encuentra ingresado su primo. La montaña en la que se encuentra el sanatorio no solo es un lugar geográfico, sino también un espacio espiritual en el que el tiempo sigue su propio ritmo y los sentidos se confunden. Además, al tratar el sanatorio a pacientes de tuberculosis, es frecuente que aquellos que van a la montaña, al igual que en los cuentos maravillosos, no regresen nunca a su hogar.

De este modo, podemos concluir que la montaña es un espacio mágico, relacionado tanto con el motivo del viaje de ida y vuelta como con el de los raptos o desapariciones. Podemos considerarla, por lo tanto, otro modelo de espacio liminal, dado que el aislamiento que causa su altitud favorece la creación mágica o sensorial de un mundo aparte, separado del mundo de los vivos de la realidad habitual.

Noche

De la misma forma en que el invierno cumple, dentro del ciclo anual, la función de etapa oscura y misteriosa, la noche es, frente al día, un tiempo lleno de enigmas y peligros escondidos en el que se desdibuja la frontera entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Esta indeterminación se acentúa aún más en el caso de las noches que se corresponden con ocasiones especiales, en particular con los equinoccios y solsticios anuales (sobre todo en los sistemas de creencias precristianos) o el primer día del año nuevo.

Precisamente en este aspecto simbólico de la noche se basa la idea conceptual del ciclo teatral *La víspera de los antepasados* de A. Mickiewicz, escrita en torno al tema de la festividad eslava dedicada a los muertos en el antiguo Gran Ducado de Lituania.

Similarmente, la leyenda becqueriana “El Monte de las Ánimas” se desarrolla la noche víspera de todos los santos, una fecha destacada en el calendario católico que el narrador remarca en la propia introducción a su relato: “La noche de difuntos me despertó a no sé qué hora el doble de las campanas. Su tañido monótono y eterno me trajo a las mientes esta tradición que oí hace poco en Soria” (Bécquer 2010, 143).

También utiliza G. A. Bécquer la carga simbólica de la noche como hora de engaños y misterios. Si bien la mayoría de sus leyendas tienen como escenario un paisaje nocturno, “El rayo de luna” hace uso, precisamente, de estas características para construir la ilusión óptica que engaña y enloquece al protagonista, Manrique:

La medianoche tocaba a su punto. La luna, que se había ido remontando lentamente, estaba ya en lo más alto del cielo cuando, al entrar en una oscura alameda que conducía desde el derruido claustro a la margen del Duero, Manrique exhaló un grito...

En el fondo de la sombría alameda había visto agitarse una cosa blanca que flotó un momento y desapareció en la oscuridad. La orla del traje de una mujer, de una mujer que había cruzado el sendero y se ocultaba entre el follaje, en el mismo instante en que el loco soñador de quimeras e imposibles penetraba en los jardines (ídem 131-32).

J. Barščeŭski, a su vez, relaciona la noche con personajes como la Urraca Blanca, que aparece siempre a altas horas de la madrugada para presentarse a los señores a los que decide engañar. Aparece también una alusión a la víspera del año nuevo que precede al relato del señor Sivocha, “Los cabellos que gritan en la cabeza”. El señor Zavalnia aprovecha la ocasión para recordar a sus antepasados e, indirectamente, la historia de Belarús:

Hemos sobrevivido, gracias a Dios, también este año, dijo Zavalnia. Yo nací y crecí en estas tierras, y no he viajado nunca lejos, pero he visto bastante en esta vida: ¡cuántos cambios ha habido! ¡Cuántas cosas han pasado! Si se levantara de la tumba cualquiera de nuestros antepasados, viendo las costumbres de hoy no reconocería su patria (Barszczewski 296)¹⁹¹.

Por lo tanto, la noche como parte del ciclo diario conserva en la prosa de J. Barščeŭski y G. A. Bécquer sus connotaciones populares de misterio, engaño y una frontera más débil entre el mundo de los vivos y el de los muertos que durante el día. Las noches víspera de días señalados, por su parte, también son utilizadas por ambos autores: G. A. Bécquer toma la víspera de todos los santos como parte de la prohibición mágica sobre el cementerio del Monte de las Ánimas, mientras que J. Barščeŭski aprovecha la víspera del año nuevo para hacer, de nuevo, una referencia a la historia de Belarús y los valores de las generaciones pasadas.

¹⁹¹ “Przeżyliśmy i ten rok dzięki Bogu, rzekł Zawalnia; ja rodziłem się i wyrosłem w tych stronach, nieodbywając podróży dalekich, jednak dość widziałem w życiu; ile to odmian było! ile rozmaitych pamiętam kolej! Jeśliby wstał z grobu którykolwiek z dziadów naszych, widząc terazniejsze obyczaje, niepoznałby swojej rodziny”.

Pasado lejano (época medieval, época indeterminada)

Las alusiones al pasado lejano, en especial a la época medieval, constituyen otro elemento del escapismo romántico frente a su realidad contemporánea. El medievalismo se asocia generalmente a las virtudes perdidas de épocas pasadas, defendidas a menudo por los escritores de las distintas escuelas románticas.

G. A. Bécquer no es una excepción a esta norma y, en efecto, recurre a episodios medievales para resaltar el honor de los personajes de aquella época. Buen ejemplo de ello es la leyenda “La cueva de la mora”, en la que se representa a los musulmanes del Medioevo español (y, en particular, a la doncella protagonista) como personas de gran valor y entereza moral.

Llama especialmente nuestra atención, sin embargo, el caso de la leyenda becqueriana “El beso”, en la cual se contraponen los valores de los soldados franceses, casi contemporáneos de G. A. Bécquer, dado que el relato está ambientado en la Guerra de la Independencia contra los franceses a principios del s. XIX, con el sistema moral del guerrero de piedra y su esposa, doña Elvira, muertos varios siglos atrás. Así, si bien “los oficiales del ejército francés... a juzgar por los actos de vandalismo con que dejaron... triste y perdurable memoria de su ocupación, de todo tenían menos de artistas o arqueólogos” (Bécquer 2010, 71-72), la estatua de Toledo “pertenece a un título de Castilla, famoso guerrero que hizo la campaña de Italia con el Gran Capitán” (ídem 81). Es evidente el contraste entre los soldados franceses decimonónicos y el guerrero castellano, en favor, por supuesto, de este último.

J. Barščeŭski, por su parte, se limita en *El noble Zavalnia...* a sus contemporáneos y épocas inmediatamente anteriores (en las ocasiones en que los ancianos relatan historias de su juventud), lo cual es fácilmente explicable si tenemos en cuenta el enfoque etnográfico, que incluso roza el costumbrismo, del autor belaruso.

Portal, hogar

La entrada al hogar, y particularmente el umbral de la puerta, es un elemento de gran significado simbólico en la tradición popular eslava. Así, “según la cosmovisión religiosa tradicional de los antiguos belarusos, el umbral es el lugar donde se encuentran las almas de los antepasados, y también del espíritu doméstico¹⁹²” [“паводле традыцыйнага рэлігійнага светапогляду старажытных беларусаў, парог – гэта месца знаходжання душ продкаў, а таксама дамавіка”] (Дзядова і Булах 2018, 174; Dziadova y Bulach).

El umbral de entrada a la casa constituye, de este modo, la frontera entre el hogar (dominio de los vivos, espacio conocido, seguro y familiar) y el mundo exterior, misterioso y desconocido, donde proliferan los poderes del más allá.

Esta distinción entre los dos mundos es esencial en la estructura formal de *El noble Zavalnia...*: J. Barščeŭski establece la casa del noble como escenario del nivel narrativo real para el mundo literario representado. Zavalnia, su sobrino y sus huéspedes se encuentran dentro de la casa, y relatan historias extraordinarias y terroríficas ocurridas fuera de esta, en el dominio de las criaturas fantásticas y de ultratumba.

¹⁹² *Дамавік* en belaruso, deidad mitológica menor, similar a los dioses del hogar romanos.

Pueblo y ciudad

Los espacios rurales y urbanos que aparecen en la prosa de G. A. Bécquer y J. Barščeŭski cumplen, quizá, una función más importante en la estructuración del primer nivel de la narración en cada una de las obras (es decir, del mundo representado donde se encuentran los narradores recopiladores de historias folclóricas a quienes les son relatadas las historias fantásticas en cuestión) que en su valor simbólico dentro del imaginario popular. Las descripciones de ciudades y pueblos, pues, completan el contenido etnográfico de las obras analizadas.

Sin embargo, especialmente en el caso de las *Leyendas* becquerianas, las ciudades y pueblos son también esenciales en el contexto espacio-temporal de muchos de los relatos fantásticos contenidos en estas obras y poseen, en muchas ocasiones, sus propias connotaciones simbólicas relacionadas con su arquitectura y su historia.

En lo referido a las ciudades, G. A. Bécquer evoca en sus *Leyendas* tres grandes poblaciones españolas: Toledo, Soria y Sevilla, cuyas particularidades estructurales y de costumbres se entrelazan con el resto de motivos literarios de la obra en su conjunto.

Así, “La Rosa de Pasión”, por ejemplo, refleja el Toledo medieval, con su significativa población judía, relevante en el conflicto de la narración, y su imponente arquitectura:

Reinaba en la ciudad un silencio profundo, interrumpido a intervalos, ya por las lejanas voces de los guardias nocturnos que en aquella época velaban en derredor del alcázar, ya por los gemidos del viento, que hacía girar las veletas de las torres o zumbaba entre las torcidas revueltas de las calles, cuando el dueño de un barquichuelo que se mecía amarrado a un poste cerca de los molinos, como incrustados al pie de las rocas que baña el Tajo, y sobre las que se asienta la ciudad, vio aproximarse a la orilla, por uno de los estrechos senderos que desde lo alto de los muros conducen al río, una persona a quien, al parecer, aguardaba con impaciencia.

— ¡Ella es! —murmuró entre dientes el barquero—. ¡No parece sino que esta noche anda revuelta toda esa endiablada raza de judíos!... (Bécquer 2010, 58-59).

Toledo es escenario también de la leyenda “El beso”, en la que se encuentra bajo el asedio del ejército francés:

Después de ocupado el suntuoso Alcázar de Carlos V, echose mano de la casa de Consejos, y cuando esta no pudo contener más gente, comenzaron a invadir el asilo de las comunidades religiosas, acabando a la postre por transformar en cuadras hasta las iglesias consagradas al culto (ídem 67).

La arquitectura de la Soria nocturna es esencial en la leyenda “El rayo de luna”, puesto que contribuye al juego de luces y sombras que engaña a Manrique:

Sobre el Duero, que pasaba lamiendo las carcomidas y oscuras piedras de las murallas de Soria, hay un puente que conduce de la ciudad al antiguo convento de los Templarios, cuyas posesiones se extendían a lo largo de la opuesta margen del río (ídem 130).

Por último, Sevilla, ciudad natal del propio G. A. Bécquer, aparece ricamente descrita en “La Venta del Gato”. En esta leyenda destaca especialmente la presencia del narrador, que describe sus visitas a Sevilla con especial detalle e intensidad, sin limitarse a las breves introducciones en las que escribe sobre Toledo y Soria. El autor presta atención, notablemente, a las costumbres andaluzas y al modo en que estas se ven reflejadas en los habitantes de Sevilla:

En Sevilla, y en mitad del camino que se dirige al convento de San Jerónimo desde la puerta de la Macarena, hay, entre otros ventorrillos célebres, uno que, por el lugar en que está colocado y las circunstancias especiales que en él concurren, puede decirse que era, si ya no lo es, el más neto y característico de todos los ventorrillos andaluces (ídem 298).

Así describe el literato la Venta del Gato que da título a su leyenda, y continúa su reflexión haciendo alusión, esta vez, a sus clientes: “Figuraos este paisaje animado por

una multitud de figuras de hombres, mujeres, chiquillos y animales, formando grupos a cual más pintorescos” (ídem 300).

J. Barščeŭski, por su parte, hace alusión a las ciudades belarusas de Polack y Viciebsk, poblaciones que contrastan con el ambiente rural en el que se encuentra la casa del noble.

Polack, ciudad de gran importancia en los comienzos de la historia de la nación belarusa, es también la sede del *collegium* jesuita donde estudia Janka, narrador de *El noble Zavalnia...* J. Barščeŭski le dedica un breve capítulo entre relatos a esta población, en el cual la describe en tono nostálgico:

Perdido en mis tristes pensamientos me acerqué a la ciudad. Los jardines de Spas me recordaban los largos paseos que daba por allí en mayo, los teatros al aire libre entre los espesos tilos; allí mi joven imaginación, bajo la cuidadosa supervisión de mis profesores, había aprendido a comprender al Creador del mundo, su providencia sobre todas sus criaturas; a admirar la belleza del cielo y de la tierra (Barszczewski 2012, 217).¹⁹³

J. Barščeŭski recuerda en este capítulo su juventud, sus años escolares y, a la vez, la historia de aquella ilustre ciudad.

Se mencionan también en *El noble Zavalnia* otras ciudades de la región, como Viciebsk y Riga, parte de los caminos que conducen a la casa del noble, cuyo ambiente, lleno de viajeros, tabernas y comercios, se diferencia notablemente de los pueblos tradicionales hogar de la mayoría de belarusos de la época.

Las poblaciones rurales predominan, aun así, en la prosa de ambos escritores. Para G. A. Bécquer, tanto en *Desde mi celda* como en las *Leyendas*, son esenciales los parajes cercanos al monasterio de Trasmoz, en el que él mismo se alojó: el Moncayo, los caminos campestres, el propio monasterio y los lugareños que lo frecuentaban. En el caso de J. Barščeŭski, el noble Zavalnia vive en un caserón apartado, perteneciente, sin duda, al

¹⁹³ “Pogrążony w smutne dumania, zbliżyłem się ku miastu, ogrody Spasa przypominały mi majowe niegdyś przechadzki, teatru, wśród gęstych lip pod odkrytym niebem; tam młoda wyobraźnia pod troskliwym dozorem nauczycieli, najpierw uczyła się poznawać Twórcę tego świata, opatrność Jego nad każdym stworzeniem, i zachwycać się pięknnością nieba i ziemi”.

medio rural, que se yergue en calidad de espacio intermedio (entre el hogar y el destino o viceversa) para los viajeros que en ella se alojan. Del mismo modo, los relatos de *El noble Zavalnia* transcurren, en su mayoría, en pequeñas aldeas, dado que estas conservan las costumbres de los antiguos belarusos en mayor medida que las poblaciones grandes, y su pequeño tamaño fomenta las cercanas relaciones entre vecinos que impulsan la narración.

El contraste entre el pueblo y la ciudad es, en la literatura, equivalente al contraste entre dos mundos diferentes: los pueblos guardan las tradiciones ancestrales y el arte popular, mientras que, paralelamente, en la ciudad se desarrolla una cultura totalmente diferente, universalista, cosmopolita y más avanzada tecnológica e infraestructuralmente, pero privada, en muchos casos, de la moral y las costumbres nacionales de épocas pasadas.

Cabe mencionar que, en el caso de la literatura belarusa, la dicotomía entre el pueblo y la ciudad se convierte en uno de los problemas centrales hasta bien entrado el siglo XIX, dado el proceso de urbanización por el que pasó Belarús a lo largo de dicho siglo. Este contraste es uno de los pilares principales de la obra de prosistas como M. Harecki (1893-1938) o M. Stralcoŭ (1937-1987), los cuales, emigrados a la ciudad tras pasar su infancia y primera juventud en el campo, se sienten alienados tanto en un ambiente como en el otro, sin llegar a pertenecer plenamente a ninguno, precisamente por causa de las diferencias culturales y morales entre el pueblo y la urbe.

Ruinas

Las ruinas cumplen una función similar a la del cementerio, constituyen espacios liminales en los que se aparecen espectros y almas en pena. Esto no es de extrañar dadas las connotaciones simbólicas, bastante directas y literales, que acompañan a tales espacios: las construcciones ruinosas y abandonadas representan la muerte, la vida que antes estaba presente en aquellos lugares y dejó de existir.

Así, G. A. Bécquer utiliza las ruinas de un monasterio destruido como escenario de su leyenda “El Miserere”. Estas ruinas se asocian con las almas en pena de los monjes que murieron en ellas:

todos los años... se ven brillar luces a través de las rotas ventanas de la iglesia, y se oyen como una especie de música extraña y unos cantos lúgubres y aterradores que se perciben a intervalos en las ráfagas del aire. Son los monjes, los cuales, muertos tal vez sin hallarse preparados para presentarse en el tribunal de Dios limpios de toda culpa, vienen aún del purgatorio a impetrar su misericordia cantando el *Miserere* (Bécquer 2010, 219).

En *Desde mi celda*, el narrador relata la leyenda de la construcción del castillo de Trasmoz, ya en ruinas en el siglo XIX: “Acerca de la fundación de este castillo, cuyas colosales ruinas, cuyas torres oscuras y dentelladas, patios sombríos y profundos fosos parecen, en efecto, digna escena de tan diabólicos personajes, se refiere una tradición muy antigua” (Bécquer 2018, 247).

El edificio, levantado, según la tradición popular, en una sola noche durante la Edad Media, sirve en esta obra como recordatorio del glorioso pasado de España y sus gentes, capaces entonces de grandes proezas. G. A. Bécquer describe con términos grandiosos el castillo de Trasmoz, de aspecto modesto en realidad: “tal como fue en lo antiguo, con sus cinco torres gigantes, su atalaya esbelta, sus fosos profundos, sus puertas chapeadas de hierro, fortísimas y enormes, su puente levadizo y sus muros coronados de almenas puntiagudas” (ídem 260).

J. Barščeŭski, como se ha explicado en el apartado 2. 1. 5 de la presente investigación, asocia el motivo de las ruinas con el personaje de la Llorona, representación de Belarús como país y nación, olvidada y dejada de lado por sus habitantes, al igual que su glorioso pasado como Gran Ducado de Lituania.

Las ruinas simbolizan, por lo tanto, el paso inexorable del tiempo, que se lleva consigo los valores morales y sociales de antaño. Por esta razón aparecen ligadas, tanto en G. A. Bécquer como en J. Barščeŭski, a fantasmas del pasado y almas en pena, que permanecen en los lugares donde habían vivido a la espera de que la sociedad moderna (posterior a su muerte) llegue a comprender su valor y los restaure.

Taberna/posada

Las tabernas son, en la cultura popular, lugares de encuentro entre personas de distintos orígenes, edades y grupos sociales, lo cual favorece el intercambio de historias (en el caso de J. Barščeŭski y G. A. Bécquer, de historias fantásticas) entre sus visitantes.

G. A. Bécquer hace uso de este espacio en su leyenda “La Venta de los Gatos”, cuya estructura se diferencia de la de la mayoría de relatos de su obra *Leyendas*: el narrador, *alter ego* del escritor, visita esta venta sevillana, de la que realiza una descripción de carácter casi etnográfico:

Figuraos este paisaje animado por una multitud de figuras de hombres, mujeres, chiquillos y animales, formando grupos a cual más pintorescos y característicos; aquí el ventero, rechoncho y coloradote, sentado al sol en una silleta baja, deshaciendo entre las manos el tabaco para liar un cigarrillo y con el papel en la boca; allí un regatón de la Macarena que canta entornando los ojos y acompañándose con una guitarrilla mientras otros le llevan el compás con las palmas o golpeando las mesas con los vasos; más allá, una turba de muchachas, con sus pañuelos de espumilla de mil colores y toda una maceta de claveles en el pelo... (Bécquer 2010, 300).

Durante su primera estancia allí, el propio narrador conoció a la pareja protagonista de la historia: “La muchacha morena, esbelta y decidora... el tocador parecía ser el jefe de los mozos y el que entre todos ellos despuntaba por su gracia... no necesité mucho tiempo para conocer que entre ambos existía algún sentimiento de afección” (ídem 302).

Al cabo de varios años, al regresar a Sevilla, el narrador regresa a la Venta de los Gatos, que encuentra en un estado mucho peor al de su anterior visita:

Desde luego, puedo asegurar que estaba mucho más ruinoso, abandonado y triste. La sombra del cementerio... parecía extenderse hasta él... El ventero estaba solo, completamente solo. Conocí que era el mismo de hacía diez años, y lo conocí no sé por qué, pues, en ese tiempo, había envejecido hasta el punto de aparentar un viejo decrepito y moribundo (ídem 312).

Entonces el ventero le relata lo acontecido durante su ausencia, que constituye, de hecho, el nudo y el desenlace de la leyenda: “Todo –me dijo el pobre viejo–, todo parece que se ha conjurado contra nosotros desde la época en que usted me recuerda” (ibídem).

J. Barščeŭski utiliza, por su parte, la taberna de Karlisan en la ciudad de Viciebsk como escenario de la introducción de su relato “Los cabellos que gritan en la cabeza”: el señor Sivocha, narrador del relato, se encontraba allí con un médico cuando vieron sufrir a Henryk por culpa de su cabellera. Al acercársele el médico para darle recomendaciones, este les contó su historia a ambos:

Mi enfermedad es nueva; ni el pueblo llano con su instinto, ni los médicos con su ciencia han descubierto todavía una hierba que la cure, pero percibo en ti que tienes un deseo sincero de acabar con mi miseria; te relataré unos cuantos casos importantes que sucedieron en mi vida (Barszczewski 2012, 300)¹⁹⁴.

Merece la pena recordar que Prakseda, la protagonista de “El lunar sobre el labio”, también regentaba una taberna, la cual cumplía, igualmente, la función de lugar de encuentro entre diferentes personajes, esta vez en el nivel de la narración del propio relato.

¹⁹⁴ “Moja choroba jest nowa; ani lud prosty instynktem, ani nauką medyki jeszcze nieodkryli ziółka aby ją wyleczyć, jednakże postrzegam w tobie, że najszczerze masz chęci zaradzić mojej niedoli; powiem o kilku ważniejszych wypadkach, które spotkały mię w życiu”.

2. 2. 5. Fórmulas

Fórmulas narrativas

La evolución de la literatura popular se basa en la transmisión oral de sus obras a lo largo de los siglos. Es esencial en este proceso la memorización por parte del pueblo, dado que, como afirma Luis Repetto, “la oralidad juega un papel preponderante, pues interconecta y transmite esas tradiciones a través de cantos, poemas, cuentos y leyendas” (Repetto 2006). Por lo tanto, no es de extrañar la presencia de fórmulas literarias cuya repetición facilita la fijación de las obras de literatura popular en el recuerdo de los narradores y recitadores.

Sirven como apertura de los cuentos populares estructuras como “érase una vez” o “hace mucho, mucho tiempo” en español; “once upon a time” en inglés; “за горами, за лесами” o “жили, были” en ruso; estas fórmulas aportan a la narración, por una parte, cierto exotismo que despierta la curiosidad del oyente, dado que lo transporta a una época y a un tiempo indeterminados. Por este mismo motivo, el cuento adquiere a su vez una cualidad universal, ya que no se limita a una época y lugar concreto, sino que su moraleja es aplicable en todos los lugares y en todas las épocas; y, de hecho, el cuento se expande geográficamente y se transmite de generación en generación. Igualmente son populares las fórmulas de cierre de la narración, como “colorín colorado, este cuento se ha acabado”, o “я сам там был, мед и пиво пил, по усам текло, в рот не попало, на душе пьяно и сытно стало” (en ruso, literalmente, “yo mismo estuve allí, bebí miel y cerveza, me cayeron por las orejas, pero no me entraron en la boca, y mi alma se emborrachó y se sació”).

Por otra parte, sin embargo, las narraciones populares pueden hacer referencia a un supuesto narrador original, del cual el recitador afirma haber oído la historia. Este método reviste las historias de credibilidad, les otorga cierta autoridad ante el oyente. El recitador puede haber oído el cuento de boca de sus padres, sus abuelos, los ancianos de su pueblo, o durante un viaje a tierras lejanas, entre otras variantes.

La utilización de fórmulas narrativas en la literatura culta de inspiración popular cumple, en primer lugar, la función de acercar formalmente dichas obras al material folklórico. Si bien el contenido es mayormente (o, incluso, íntegramente) creación del

autor literario, sus introducciones y prólogos sugieren al lector un origen popular. Gracias a la suspensión de incredulidad del mismo, las obras literarias adquieren en su desarrollo la universalidad y familiaridad de la literatura de tradición oral.

Así, tomando el ejemplo de las *Leyendas* de G. A. Bécquer, el narrador aparece representado como un joven interesado por el folklore de los parajes donde se encuentra, que recopila y anota las historias que oye de boca de las gentes del lugar. Y es que

la caracterización del narrador como folklorista en las *Leyendas* es el foco donde vienen a reunirse las demás técnicas, porque todas ellas forzosamente han de adaptarse a la supuesta vetustez, popularidad y anonimato de las tradiciones medio auténticas, medio inventadas (Sebold 1989, 24).

El prólogo de “La Rosa de Pasión”, por ejemplo, comienza con las siguientes palabras: “Una tarde de verano, y en un jardín de Toledo, me refirió esta singular historia una muchacha muy buena y muy bonita” (Bécquer 2010, 52).

En otros relatos, como “La corza blanca”, Bécquer utiliza fechas determinadas en las fórmulas iniciales para aportar realismo histórico a la narración: “En un pequeño lugar de Aragón, y allá por los años de mil trescientos y pico, vivía retirado en su torre señorial un famoso caballero, llamado don Dionís” (idem 156).

J. Barščeŭski lleva el uso de estas fórmulas narrativas aún más lejos que su contemporáneo español. El primer relato introducido en *El noble Zavalnia...* cuenta con una breve aclaración introductoria: “puede que no todos los lectores entiendan la lengua belarusa; por eso he decidido escribir estas historias regionales, que he oído de boca del pueblo, en traducción literal al polaco en la medida de lo posible” [“Nie wszystkim czytelnikom może być zrozumiały białoruski język, a więc te gminne opowiadania, które słyszałem z ust ludu, postanowiłem ile mogąc w dosłowném tłumaczeniu napisać po polsku”] (Barszczewski 2012, 174).

Como habíamos indicado en el primer capítulo de nuestra investigación, estas palabras cumplen una doble función: por un lado, los relatos incluidos en esta obra pasan a considerarse patrimonio del pueblo belaruso, transmitido de generación en generación

en su propia lengua, lo cual enaltece la propia tradición belarusa y justifica los principios morales defendidos en dichas narraciones. Por otra parte, como veremos durante el presente análisis y en el apartado 2.3 de este trabajo, J. Barščeŭski aprovecha el folklorismo de su obra y el aparato simbólico de inspiración popular para ocultar un auténtico mensaje político y social sobre la historia y el sino del pueblo belaruso, y evita de este modo la censura de la Rusia imperial.

Fórmulas de acuerdos y promesas

Estas estructuras, que aparecen en forma dialogadas, cumplen la función de sellar el contrato mágico (explicado en el apartado “sucesos” del presente capítulo). Los acuerdos pueden ser de palabras o, con menor frecuencia en la literatura popular, escritos, y su verbalización cambia la realidad del mundo representado, dado que los personajes pasan a estar ligados a entes mágicos a través de ellos.

Es interesante observar que los contratos mágicos pueden ser formulados por los hechiceros o sus ayudantes, y la aceptación silenciosa por parte de las personas comunes es suficiente para sellarlos. Así, en el relato tercero de *El noble Zavalnia...*, “La corona de la serpiente”, un desconocido plantea una tarea mágica a Siamion: obtener la corona de la serpiente:

escucha mi consejo, yo te ayudaré... hoy por la noche ve a la Montaña de los Alces. Caminar’as toda la noche, ya que tú mismo sabes que la montaña no está cerca; se alza entre los oscuros bosques; llegarás a ella justo al salir el sol, y verás que sus laderas están cubiertas de serpientes; no temas, no te harán daño, y entre ellas verás al Rey de las Serpientes; extiende ante él un pañuelo blanco, arrodíllate y hazle una reverencia, lanzará al pañuelo su Corona de Oro (Barszczewski 2012, 198)¹⁹⁵.

Siamion no responde al desconocido, pero pasa a estar atado por el contrato mágico al realizar dicha misión.

Es similar el caso del relato octavo, “La Urraca Blanca”, el enviado de la bruja ofrece a Skamarocha un saco de oro pronunciando las siguientes palabras:

¹⁹⁵ “Posłuchaj mojej rady, ja ci pomogę... dziś wieczorem idź na Górę Łosiów, na całą noc będzie tobie drogi, gdyż sam wiesz, że ta góra ztąd nie blisko; wznosi się śród ciemnych lasów; wstąpisz na nią o samym wschodzie słońca, i obaczysz boki jęj pokryte węzami; nie lękaj się, nie zaszkodzą tobie, między nimi spotkasz Króla Węzów; rościel przed nim białą chustkę, padnij na kolana i pokłoń się, on rzuci tobie na chustkę swoją Koronę Złotą”.

La Urraca Blanca te ofrece este regalo, mientras le seas fiel tú mismo y convenzas a otros para que le juren lealtad. Ella visitará tu casa cuando ya haya en ella varios de tus vecinos con buena disposición hacia ella (ídem 288)¹⁹⁶.

Mientras que el enviado se va volando sin recibir una respuesta verbal de Skamarocha, la propia aceptación del regalo formaliza el contrato.

¹⁹⁶ "Biała Sroka dla ciebie ofiaruje ten podarunek, abyś był wiernym sam i drugim ku niej zjednał przywiązanie. Ona odwiedzi dom twój, kiedy już będzie tu kilku z twoich sąsiadów prawdziwie życzliwych ku niej".

Insultos/ofensas/afrentas

Estas fórmulas aparecen en aquellos momentos en los que los personajes (normalmente, humanos) desafían a entidades superiores, ya sean criaturas mágicas, dioses o, en ciertos casos, personas de mayor autoridad. Estas afrentas tienen, por regla general, consecuencias nefastas para los que las pronuncian. Un claro ejemplo de ello es el caso de Teobaldo, protagonista de la leyenda “Creed en Dios” de G. A. Bécquer. Al reprocharle un sacerdote su vida amoral y recomendarle expiar sus pecados, el joven declara burlonamente: “¡Un Dios que castiga y perdona! – prorrumpió el sacrílego barón con una carcajada –. Yo no creo en Dios” (Bécquer 2010, 260). A su vez, promete al sacerdote dar caza a un jabalí para demostrarle que llevaba razón. Como resultado, Teobaldo se pierde en la cacería y regresa a su castillo tras varios siglos, cuando su vida se ha transformado ya en leyenda y sus tierras pertenecen a la Iglesia. También el oficial francés protagonista de la leyenda “El beso” insulta en voz alta a la estatua del guerrero (“tú serías bebedor, a fuer de soldado” [ídem 83] y a su esposa, doña Elvira (“¡carne y hueso!.. ¡Miseria, podredumbre!.. [ídem 84]), e igualmente acaba siendo castigado por su afrenta.

También en la literatura belarusa tienen relevancia los insultos precisamente relacionados con la religión cristiana. Así, el primer acto de la *Камедыя (Comedia)*¹⁹⁷ de Kajatan Marašeŭski (fecha de nacimiento desconocida - 1811) comienza con las quejas de un campesino que culpa a Adán por los males de la humanidad y, concretamente, por la obligación del hombre a trabajar, dando a entender que él habría sido capaz de resistir la tentación y evitar el pecado original: “Adán, Adán, ¡fuiste nuestra perdición! Si hubiera sido yo, yo, yo...” [“Адам, Адам, як ты нас пагубіў! Ох, каб то я, я, я...”] (Хаўстовіч 2012a, 26; Chaustowicz). La arrogancia de sus palabras funciona como una afrenta, y provocan la venida del Diablo para tentarlo y probar su error.

Los insultos a poderes superiores, junto con las consecuencias que estos tienen para aquellos que los pronuncian, tienen, por lo tanto, un valor didáctico: muestran al ser humano su lugar en el mundo y hacen llegar a los lectores la importancia de la humildad.

¹⁹⁷ La obra fue representada en el teatro por primera vez en 1787, si bien su texto no se publicó íntegramente hasta 1911.

Invocaciones

Las fórmulas de invocación son aquellas que se utilizan para atraer a un espíritu, ser sobrenatural o poder superior intencionadamente, normalmente con vistas a algún beneficio para aquel que invoca a la entidad en cuestión. El personaje que realiza la invocación puede ser un hechicero experto o, en otros casos, un simple mortal que no alcanza a comprender los poderes sobrenaturales a los que llama. Un ejemplo de ello lo encontramos en la leyenda “Los ojos verdes” (Bécquer 2010, 115-126), donde el protagonista, Fernando, invoca a la ninfa del agua de la que se ha enamorado con las siguientes palabras:

¿Quién eres tú? ¿Cuál es tu patria? ¿En dónde habitas? Yo vengo un día y otro en tu busca, y ni veo el corcel que te trae a estos lugares ni a los servidores que te conducen a tu litera. Rompe de una vez el misterioso velo en que te envuelves como en una noche profunda. Yo te amo y, noble o villana, seré tuyo, tuyo siempre... (ídem 123).

Al levantar con ayuda de las artes mágicas el castillo de Trasmoz, el anciano mago legendario que aparece en *Desde mi celda* invoca a diferentes fuerzas de la naturaleza: “¡Espíritus de las aguas y de los aires, vosotros que sabéis horadar las rocas y abatir los troncos más corpulentos, agitaos y obedecedme!” (Bécquer 2018, 255).

Por su parte, J. Barščeŭski hace hincapié en las invocaciones realizadas por hechiceros (como en el caso del mago de Trasmoz en G. A. Bécquer) y, sobre todo, hechiceras; como folklorista, el escritor toma las fórmulas de invocación de la literatura popular, conservando la lengua dialectal de los textos originales. Así, en su “Esbozo de la Belarús septentrional”, J. Barščeŭski reproduce la canción que cantan las hechiceras cuando echan de menos a su enamorado: “Gansitos, cisnecitos, / tiradme una plumita, / volaré con vosotros” [“Husańki, labiodeńki, / Skińcia mnie po pioreczku, / Ja z wami poleczu.”] (Barszczewski 2012, 165). Ya en el cuerpo del texto de *El noble Zavalnia...* hemos observado un ejemplo de invocación realizado por la Urraca Blanca, aunque el autor se centra en su función, mientras que omite, quizá, por superstición, la propia fórmula utilizada por la bruja: “aquella bruja, la noche de Kupala, escondida en los bosques

salvajes, tomó unas gotas de rocío en la mano y llamó a los malos espíritus para que estos robaran leche de todas partes y llenaran sus recipientes” [“ta czarownica w wieczor Kupały, skrywszy się wśród dzikich lasów chwyciła rosę w dłoń i przyzywała złych duchów, aby ze wszech stron zbierając mléko napełniały jój naczynia”] (ídem 290).

La invocación, en cualquier caso, constituye el punto de contacto con los espíritus y, tanto para Fernando como para la Urraca Blanca, acaba teniendo consecuencias negativas: el primero muere ahogado al tratar de seguir a la ninfa al agua; la segunda es descubierta cuando los vecinos de la zona observan su magia y acaba viéndose obligada a huir. El hechicero de Trasmoz, sin embargo, conoce las fuerzas de la naturaleza y parece respetar a los espíritus a los que invoca, por lo que logra finalizar la obra del castillo con éxito.

Maldiciones/sentencias

Se trata de conjuros más o menos poderosos, o bien juicios religiosos, que condenan a sus receptores, cambiando su vida a peor. Los ejemplos más conocidos de la cultura europea pertenecen a la Biblia. Dios expulsa a Adán del paraíso con la siguiente fórmula:

maldita sea la tierra por tu causa; con fatigas te alimentarás de ella todos los días de tu vida; espinos y abrojos te germinará y comerás hierba del campo. Con el sudor de tu rostro comerás pan, hasta que tornes a la tierra, pues de ella, fuiste tomado, ya que eres polvo y tornarás al polvo (Bover y Cantera Burgos 1957, 36)¹⁹⁸.

Por efectos de la citada maldición, la especie humana pasa, según la tradición judeocristiana, a nacer marcada por el pecado original, y se ve obligada a sufrir en la vida terrenal.

Sin embargo, no solo los dioses son capaces de maldecir a los demás por medio de la palabra. Este hecho se evidencia en *Desde mi celda*, de G. A. Bécquer, a través de las acusaciones que los vecinos del pueblo hacen a la tía Casca, autora de numerosas maldiciones:

uno de los mozos... le contestaba rugiendo de cólera: «¡Ah bruja de Lucifer, ya es tarde para lamentaciones, ya te conocemos todos!» «¡Tú hiciste un mal a mi mulo, que desde entonces no quiso probar bocado y murió de hambre, dejándome en la miseria!», decía uno. «¡Tú has hecho mal de ojo a mi hijo y lo sacas de la cuna y lo azotas por las noches!», añadía el otro, y cada cual exclamaba por su lado: «¡Tú has echado una suerte a mi hermana!» «¡Tú has ligado a mi novia!» «¡Tú has emponzoñado la hierba!» «¡Tú has embrujado al pueblo entero!» (Bécquer 2018, 236-37).

Otro ser capaz de impartir sentencias sobre las almas de los seres humanos es, evidentemente, el demonio. En la *Comedia* de K. Marašeŭski, el diablo arrastra al

¹⁹⁸ Según la edición *Sagrada Biblia. Versión crítica sobre los textos hebreo y griego*. Bover, José María. Cantera Burgos, Francisco (trad.). Madrid, La Editorial Católica, 1957.

campesino al infierno tras la ruptura de la prohibición mágica planteada previamente; esta acción se acompaña de una simple afirmación de su condena: “¡Sígueme! Ahora ya serás conmigo eternamente desgraciado” [“Ідзі ж за мною! Будзеш ужо са мною вечна нешчаслівым”] (Хаўстовіч 2012a, 52; Chaustowicz).

Más frecuentes aún son las maldiciones en los cuentos populares. En “La bella durmiente del bosque”, según la versión recogida por Charles Perrault (1628-1703), un hada malvada a la que los reyes habían olvidado invitar al bautizo de la princesa maldice a la niña: “Al llegar el turno de la anciana hada, esta dijo... que la princesa se pincharía la mano con un huso y que moriría por ello” [“le rang de la vieille fée étant venu, elle dit... que la princesse se percerait la main d’un fuseau, et qu’elle en mourrait”] (Perrault 1968, 32).

Mientras que las maldiciones pueden ser evitadas o reparadas, ya sea total o parcialmente (Jesús redime a la humanidad de sus pecados, y la bella durmiente se despierta tras cien años de sueño) su efecto sobre la realidad es nocivo y duradero, por lo que representan las consecuencias de la ira de los seres superiores al ser humano y enfatizan, de nuevo, el poder de la palabra pronunciada en voz alta, esencial en el ámbito de la literatura oral.

Oraciones

Similares a las invocaciones, pero casi siempre relacionadas con la tradición cristiana, las oraciones tienen un poder protector ante la proximidad de entidades mágicas de carácter malévolos. Así, por ejemplo, en el relato “Sobre el hechicero y el dragón...”, el protagonista, Karpa, se ve envuelto en un contrato mágico con el malvado hechicero Paramon. Cuando se ve obligado a enfrentarse a las consecuencias de dicho trato y su casa arde en llamas, otros personajes se salvan gracias al poder de la oración: “los padres y la hija, pidiendo ayuda a la Santísima Madre, salieron corriendo por la puerta sin un rasguño” [“rodzice i córka wzywając opieki Matki Najświętszej, wybiegli za drzwi bez żadnego szwanku”] (Barszczewski 2012, 184). Cabe destacar la figura de la “Santísima Madre”, figura cristiana evocada en contraste al poder maligno del hechicero. Menos evidente es a primera vista el efecto de la declaración de fe de Sara en la leyenda “La Rosa de Pasión”:

he encontrado otro padre, un padre todo amor para los suyos, un padre a quien vosotros clavasteis en una afrentosa cruz y que murió en ella por redimirnos, abriéndonos para una eternidad las puertas del cielo. No, ya no soy vuestra hija, porque soy cristiana y me avergüenzo de mi origen (Bécquer 2010, 63).

Pese a que Sara no salva su vida terrenal, el crecimiento de la flor inmarcesible sobre su tumba da a entender que el Dios cristiano le ha concedido la vida eterna en el paraíso.

En todo caso, pese a que Dios no aparece como personaje tangible en las obras de ninguno de los dos autores, la oración sirve como puente hacia su poder milagroso (o, al fin y al cabo, mágico), que se opone a las fuerzas de la magia negra. La oración, de este modo, refuerza la moral cristiana, base ética de la prosa de G. A. Bécquer y J. Barščeŭski, y simboliza la confianza que habrían de tener las personas en su salvación divina.

Es necesario prestar atención al hecho de que la propia religión cristiana es la base sobre la cual, según ambos escritores, se ha de cimentar la construcción (o resurgimiento) de sus respectivas naciones. Así, como hemos explicado, G. A. Bécquer se remite a la época medieval y a los valores caballerescos de dichos tiempos, que retoma y revaloriza,

mientras que J. Barščeŭski identifica las normas éticas cristianas con la moral autóctona del pueblo belaruso; es precisamente esta cualidad la que, para el autor, diferencia al pueblo belaruso del Imperio ruso y le aporta una identidad propia única, esencial para su desarrollo como nación independiente.

2. 3. Estructura externa e interna de las obras *Desde mi celda* y *Leyendas* de G. A. Bécquer, y de *El noble Zavalnia...* de J. Barščeŭski

Como habíamos explicado en el primer capítulo de la presente investigación, el folclorismo literario de la escuela romántica española no solo se había desarrollado en el contexto de la prosa y la poesía, sino también dentro del género periodístico (relacionado, a menudo, con la etnografía y el costumbrismo). G. A. Bécquer escribió su obra *Desde mi celda* originalmente como un texto periodístico, pese a que, tal y como demuestra nuestro análisis, utilizó en sus artículos motivos populares y fantásticos.

Desde mi celda de G. A. Bécquer pertenece simultáneamente a dos géneros literarios: por un lado, estas misivas se escribieron para el periódico *El contemporáneo*, que las publicó serializadas, en varios de sus números. *Desde mi celda* es, de hecho, una crónica periodística escrita durante la estancia del literato en el monasterio de Veruela, cerca de Trasmoz (Zaragoza), donde estuvo tratándose de la tuberculosis. Por otro lado, no podemos ignorar los rasgos fantásticos de dicha obra: según el filólogo Joan Estruch Tobella, en *Desde mi celda*, G. A. Bécquer “da a lo fantástico un tratamiento moderno. Dosifica la aparición de lo sobrenatural, lo sitúa en un marco realista, creando una oscilación entre lo real y lo sobrenatural que, de acuerdo con Todorov, constituye la esencia del género fantástico” (Estruch Tobella, Biblioteca Virtual Universal). Estas particularidades asocian *Desde mi celda* al género de la prosa literaria y, más concretamente, a la prosa fantástica y epistolar, que se basa en hechos históricos y leyendas populares de la región del pueblo de Trasmoz.

Las *Leyendas* del escritor sevillano se enmarcan decididamente en el género prosaico, y están asociadas a las tendencias románticas al uso de elementos populares y fantásticos. Se trata de una antología de relatos conectados entre sí por una línea narrativa común: un joven (un *alter ego* del autor cuyo nombre no se evoca en la obra) viaja a un monasterio para tratarse de una enfermedad y, ya allí, documenta varias leyendas e historias populares, bien a partir de los relatos de las personas con las que se encuentra, bien a partir de sus recuerdos. Estas narraciones se corresponden con el canon romántico de la prosa gótica, mientras que los comentarios y anotaciones del narrador crean una

atmósfera de realismo fantástico. El monasterio en el que se aloja el narrador de las *Leyendas* coincide, de hecho, con el espacio representado en *Desde mi celda*: en ambos libros aparece el monasterio de Veruela, junto al pueblo de Trasmoz, lo cual confirma también la cronología de la creación de dichas obras.

Merece la pena recordar que las cartas de *Desde mi celda* están encuadradas, al menos parcialmente, en el género de la prosa periodística, por lo que en ellas predomina, por un lado, el realismo propio de la crónica y, por otro, el estudio más o menos profundo del folklore del lugar, sobre todo en lo que concierne al tratamiento de la historia de la tía Casca por parte del narrador. En otras palabras, el autor utiliza el carácter periodístico de *Desde mi celda* para crear un contexto metaliterario realista, dentro del cual existen elementos fantásticos. Así, por ejemplo, en la sexta carta, G. A. Bécquer se dirige a sus compañeros de la redacción y a los lectores de *El contemporáneo*: “Queridos amigos Hará cosa de dos o tres años, tal vez leerían ustedes en los periódicos de Zaragoza la relación de un crimen que tuvo lugar en uno de los pueblecillos de estos contornos” (Bécquer 2018, 231). El autor, como periodista, redacta el relato en primera persona, lo cual remarca la supuesta veracidad de los hechos y atrae el interés de los lectores potenciales.

En las *Leyendas*, por otro lado, de acuerdo con Rubén Benítez, G. A. Bécquer “incorpora en el cuerpo de una narración ficticia temas y motivos tradicionales para conferirles carácter popular” (Benítez 2010, 170). Es decir, el enfoque del autor español en sus *Leyendas* es más similar a la técnica utilizada por J. Barščeŭski en *El noble Zavalnia...* Sin embargo, cabe destacar que ambos autores utilizan la figura del narrador a distintos niveles (literarios y metaliterarios) para añadir profundidad a la estructura de sus obras en prosa. El narrador como participante de la obra literaria es mucho más prominente en la literatura culta de inspiración popular que en las obras realmente pertenecientes al folklore. Habitualmente, en la literatura popular el narrador se deja ver solo en ciertas fórmulas de apertura y cierre en primera persona, las cuales hemos tratado en el apartado anterior de la presente investigación, y da paso a un narrador omnisciente en tercera persona. Sin embargo, en las obras analizadas, los narradores tienen una presencia notablemente más marcadas, llegando a ser partícipes de las distintas líneas narrativas.

El narrador becqueriano surge en el contexto de lo que Russel Sebold denomina el “auditorio interior” (Sebold 1989, 43), es decir, el primer nivel narrativo entre el lector y las leyendas propiamente dichas:

es característico que varios personajes se reúnan para formar un grupo de oyentes a quienes otro habitante del mundo imaginario narra la leyenda entera o un fragmento de ella. Al mismo tiempo, se analizan las actitudes de los diversos individuos del auditorio ante el material narrado (ibídem).

Esta técnica narrativa es la misma que utiliza J. Barščeŭski en *El noble Zavalnia...*, obra en la que el “auditorio interno” está siempre basado en la casa del señor Zavalnia y cuyos miembros y narrador varían según los huéspedes que se encuentren allí presentes y quién tenga el turno de palabra, puesto que los invitados se turnan para contar sus respectivos relatos fantásticos.

G. A. Bécquer utiliza este recurso tanto en *Desde mi celda* como en sus *Leyendas*: en ambos casos aparece un joven folklorista y periodista, *alter ego* del escritor, que explica a sus lectores y editores bien en cartas (*Desde mi celda*), bien en introducciones y conclusiones a sus relatos (*Leyendas*) dónde y de boca de quién ha oído las historias que aparecen referidas en dichas obras. Esto no solo añade realismo y aumenta el interés del lector, como veníamos diciendo, sino que también proporciona a G. A. Bécquer la posibilidad de introducir funciones como la del escéptico, capaces de motivar el comienzo de la narración, como hemos observado en el cronista de *Desde mi celda*, que comparte su identidad con la del autor de la obra.

J. Barščeŭski, por su parte, lleva la figura del narrador un paso más adelante en *El noble Zavalnia...* Por un lado, el sobrino de este noble realiza una función similar a la del narrador de la prosa becqueriana: afirma ser el recopilador (y traductor al polaco) de las historias que ha oído en casa de su tío, y es, a su vez, uno de los protagonistas del primer nivel de la narración, es decir, de la línea narrativa en la que Zavalnia recibe durante el invierno a diversos invitados en su casa y los convence para que le relaten las historias que han oído. Estos invitados, a su vez, son narradores de los relatos con los que agradecen al noble Zavalnia su hospitalidad pero, además, pueden ser partícipes de las historias que cuentan, dando a entender que estas son hechos reales de su pasado.

En lo referido precisamente al romanticismo belaruso, no podemos ignorar la marcada influencia de las fuentes populares en la creación y el desarrollo de la nueva literatura del país. Buena parte de los filómatas, como A. Mickiewicz y J. Čačot, había

nacido en territorios étnicamente pertenecientes al pueblo belaruso, e incluso su obra en lengua polaca presenta notables regionalismos (belarusismos). Según Aksana Biaźlepkina, “solo en su época [la de los filómatas] el folklorismo se convirtió en un descubrimiento literario... Lo arcaico y la simpleza popular se convierten en tendencia” [“толькі ў іх [філаматаў] час народнасць стала літаратурным адкрыццём... З’яўляецца мода на архаічнасць і народную прастату”] (Бязлепкіна 2012, 49; Biaźlepkina). J. Barščeŭski logró superar a sus predecesores en el uso literario del folklore:

la habilidad de ‘crear folklore’ en el experimentado J. Barščeŭski tomaba forma en la capacidad de escribir con espíritu folklórico. Esto nos da razones para hablar del ‘folklorismo’ de *El noble Zavalnia*. Pero este ‘folklorismo’ no es igual al folklorismo popular (Хаўстовіч 2002, 3; Chaustowicz)¹⁹⁹.

En cualquier caso, hemos de mencionar la dualidad de los motivos mágicos en la prosa de J. Barščeŭski:

Los milagros paganos destacan en los episodios literarios sobre los encuentros de personajes reales con personajes infernales; el milagro cristiano se convierte en claro indicador de la omnipotencia divina y de la presencia de Dios en la vida del hombre (Леська 2016, 151; Leśka)²⁰⁰.

Este mismo principio puede aplicarse a las dos obras prosaicas de G. A. Bécquer, en las que aparecen, por un lado, los seres diabólicos, “malditos”, de la tradición popular “pagana” (contrarios a la fe cristiana o sin relación con ella) y, por otro, la justicia divina,

¹⁹⁹ “Уменне ‘ствараць фальклор’ у дасведчанага Я. Баршчэўскага ўвасобілася ва ўменне тварыць у фальклорным духу. Гэта дае падставы гаварыць пра ‘фальклорнасць’ ‘Шляхціца Завальні’. Але дадзеная ‘фальклорнасць’ не раўназначная народнай фальклорнасці”.

²⁰⁰ “Язычніцкія цуды вылучаліся ў мастацкіх эпізодах знаёмства рэальных персанажаў з інфернальнымі персанажамі, хрысціянскі цуд стаў яркім паказчыкам Божай усемагутнасці і прысутнасці ў жыцці чалавека”.

capaz de garantizar la salvación de los personajes antes y después de su muerte, de castigarlos o premiarlos según su actitud en vida.

Como hemos podido comprobar en nuestro análisis previo, las imágenes y motivos populares de *El noble Zavalnia...* no son simplemente elementos folklóricos, sino que son sujetos literarios multidimensionales, que a menudo extienden su influencia a varios relatos dentro de la obra e, incluso, al espacio narrativo representado en la casa del señor Zavalnia (tales son los casos de personajes como la Llorona, la Urraca Blanca o el hechicero Paramon, por nombrar ciertos ejemplos). Esta técnica literaria se refuerza a través de la estructura externa de dicha obra, que se desarrolla a dos niveles narrativos: en primer lugar, los hechos que tienen lugar en casa del señor Zavalnia, que recibe invitados, conversa con ellos y con su sobrino Jan, y escucha sus relatos (estos son los relatos fantásticos que Jan dice haber transcrito de boca del pueblo). Por otro lado, estas narraciones fantásticas aportadas por los huéspedes del noble se entrelazan entre sí, pudiendo establecerse una cronología entre las historias acontecidas más recientemente o en un pasado relativamente más remoto²⁰¹. Además, entre los relatos y las escenas de la casa de Zavalnia se intercalan breves ensayos paisajísticos (de la región donde vive el noble Zavalnia), urbanísticos (sobre la ciudad de Polack) y etnográficos, que permiten al lector conocer el contexto social y geográfico que se convierte en otra constante temática y estructural de *El noble Zavalnia...*

Finalmente, hemos de mencionar la estructura circular cerrada de *El noble Zavalnia...*: al llegar la primavera, Janka deja la casa de su tío y vuelve a la ciudad, no sin dejar al lector una moraleja expresada en palabras del señor Zavalnia que, citando, a su vez, a su propio padre, resume la intención didáctica de la obra en su totalidad:

Sal al mundo, busca tu suerte, ama a Dios, al prójimo y la verdad; la Providencia no te abandonará. En el cumplimiento de tu deber sé fiel y trabajador, y si en la vida encuentras preocupaciones, sopórtalas con paciencia. No te desesperes en la infelicidad, recuerda que no hay nada permanente en la tierra, y solo en el cielo brillan siempre las mismas estrellas y el mismo sol desde que se creó el mundo.

²⁰¹ Esta particularidad se ilustra con la mayor claridad en el caso del personaje tipo del extraño o extranjero, personificado en el hechicero Paramon y analizado en el apartado anterior de este capítulo bajo la categoría “personajes”.

Si en algún lugar lejano encuentras gente más feliz que nosotros, donde en los campos y en los pueblos siempre resuenan canciones, música y juegos divertidos, donde la tierra entera en forma de lujosos jardines recompensa generosamente el trabajo de los campesinos, no olvides nunca el sufrimiento de tus compatriotas, y que tus suspiros a Dios se unan con su oración por una mejor suerte, por que alguna vez también nuestros salvajes parajes y bosques brillen con alegría, ya que Dios es grande y misericordioso (Barszczewski 2012, 357-358)²⁰².

De este modo, J. Barščeŭski finaliza su narración instando a los belarusos a luchar por su suerte y no olvidar la desgraciada historia de su patria, que, según el autor, pueden cambiar con su trabajo honrado y su fe en dios.

En la prosa de G. A. Bécquer, hemos de diferenciar las técnicas narrativas utilizadas, por un lado, en las *Leyendas* y, por otro, en *Desde mi celda*. La estructura externa de las dos obras analizadas es fundamentalmente diferente, dado que las *Leyendas* no constituían, para G. A. Bécquer, una obra de estructura holística, sino que fueron publicadas como relatos separados en *El contemporáneo*, y reunidas en un solo tomo ya tras la muerte del autor, gracias a sus amigos. Hemos de tener en cuenta también el hecho de que no todos los relatos becquerianos fuera de *Desde mi celda* son hoy en día consideradas leyendas por los estudiosos de la obra del romántico español. Esta es la razón por la que las colecciones publicadas bajo el título de *Leyendas* difieren en la cantidad de historias incluídas y en su selección de las mismas, como es el caso con las dos ediciones críticas utilizadas en la presente investigación.

Muchas de las leyendas becquerianas, sin embargo, están contextualizadas con breves introducciones y epílogos, lo cual permite a G. A. Bécquer reforzar la relación entre sus relatos y las pautas morales que desea transmitir a sus lectores. Esto ocurre gracias a la representación de los personajes en ambientes y épocas conocidos para el

²⁰² “Idź na świat, szukaj sobie losu, kochaj Bóga, blizniego i prawdę, opatrność ciebie nie opuści, zajmując się obowiązkiem bądź wiernym i pracowitym, jeśli zmartwienie kiedy cię spotka w życiu, znoś cierpliwie, w nieszczęściu nie rozpaczaj, pamiętając na to, że nic niema trwałego na ziemi, a tylko na niebie też same świecą gwiazdy i też same słońce od stworzenia świata. Jeśli spotkasz gdzieś tam daleko szczęśliwszych od nas ludzi, gdzie po wsiach i po miastach ciągle brzmią pieśni, muzyka i wesołe zabawy, gdzie cała ziemia nakształt rokosznych ogrodów co rok obficie nagradza pracę rolników, nie zapominaj jednak o cierpieniu swoich ziomeków, niech twoje westchnienie do Bóga łączy się z ich modlitwą o polepszenie losu, może kiedykolwiek i nasze dzikie bory i lasy zabrzmią weselem, Bóg wielki i miłosierdny”.

lector (como Sevilla, Toledo o Soria en el siglo XIX o un pasado medieval bien conocido por todos), lo cual le permite identificarse con ellos durante la lectura.

Por otro lado, *Desde mi celda* es una colección de cartas a la redacción de *El contemporáneo*, las cuales fueron publicadas por separado (en diferentes números del periódico), pero con un orden determinado desde el principio por G. A. Bécquer: las cartas aparecen numeradas, hacen a menudo referencia a las anteriores y siguen un patrón narrativo lógico, intercalando observaciones de carácter etnográfico y paisajístico con el relato literaturizado de ciertas leyendas populares del lugar, notablemente la historia del castillo de Trasmoz y de la bruja Casca y su familia.

Pese a que el número de elementos simbólicos de origen popular en *Desde mi celda* es significativamente menor al repertorio de las *Leyendas*, su estructura se asemeja mucho más a la creada por J. Barščeŭski en *El noble Zavalnia...*: el ambiente en el que se desarrolla la narración es constante y cumple en *Desde mi celda* también una función metaliteraria: la de relacionar los hechos acaecidos en el mundo representado con la moral popular (dado que están asociados a una región y a un pueblo en particular), lo cual potencia el didactismo de la narración.

Podemos concluir, por lo tanto, que en las tres obras tiene especial importancia el concepto de los diferentes niveles narrativos: independientemente de su grado de desarrollo y sofisticación, que alcanza, como hemos observado, su máximo exponente en *El noble Zavalnia* de J. Barščeŭski, las tres obras que se han analizado en esta investigación comparten la particularidad de una narración a dos niveles: en primer lugar, los apuntes y observaciones del narrador, que es siempre un *alter ego* de los autores que se encuentra en un ambiente propicio para la propagación de la (supuesta) literatura popular en la que se apoyan para la creación de sus obras; en segundo lugar, en imitación de la técnica literaria del manuscrito encontrado, aparecen las narraciones fantásticas, historias breves que los escritores crean en base al aparato simbólico de la literatura popular, y que utilizan para transmitir un mensaje de carácter informativo, moralista y didáctico a sus lectores.

Precisamente este “falso folklorismo” se convierte en el rasgo distintivo de la prosa de los dos escritores románticos, que no solo son grandes conocedores de la literatura popular de sus respectivos pueblos, sino que poseen una sorprendente capacidad mitificadora. G. A. Bécquer y J. Barščeŭski toman las bases temáticas, simbólicas y

estructurales de la tradición popular y las utilizan para construir sofisticadas obras de literatura culta que presentan una mitología de autor en forma de sistema completo y complejo cuyas normas rigen el mundo literario representado.

2. 4. Conclusiones

El segundo capítulo de nuestra investigación nos ha ayudado a establecer un análisis estructurado de las obras escogidas (*Leyendas* y *Desde mi celda* de G. A. Bécquer y *El noble Zavalnia...* de J. Barščeŭski) en relación a las obras literarias de inspiración popular de las escuelas románticas europeas.

Con esta idea en mente, en primer lugar, hemos definido la importancia de la leyenda popular como forma narrativa base de la prosa romántica, y hemos creado una clasificación sistematizada de los tipos de leyendas predominantes en el folklore europeo en base a los estudios de V. García de Diego y J. Caro Baroja, lo cual ha resultado en ocho categorías de leyendas claramente diferenciadas:

- leyendas naturalistas, de carácter cosmogónico y con base en los elementos inmediatos del paisaje natural;
- leyendas geológicas, dedicadas a accidentes geográficos y elementos de la orografía;
- leyendas de animales y plantas, relacionadas con los seres vivos de los distintos ecosistemas y su relación con las civilizaciones humanas;
- leyendas iconológicas y de monumentos;
- leyendas de monumentos inacabados o ruinosos;
- leyendas del amor regional y patriótico, que ensalzan las cualidades de los distintos pueblos y naciones;
- leyendas sobre personajes famosos, reales o ficticios, con significado histórico (importantes en la formación de la civilización generadora de la narración y presentes en su imaginario popular con nombres y apellidos), y
- leyendas sobre personajes sin significado histórico (de carácter), es decir, personajes tipo recurrentes en el folklore de los distintos pueblos.

Sobre esta clasificación hemos realizado la definición y precisión de los diferentes tipos de leyenda que aparecen tanto en la literatura popular como en su variante culta con la ayuda de un inventario de textos ejemplarizantes de diferentes épocas y orígenes, entre los que hemos incluido tanto obras de la literatura popular como textos escritos por autores procedentes de diferentes escuelas románticas, tanto centrales como periféricas.

Siguiendo la misma metodología hemos realizado un análisis de los elementos de inspiración concretos más utilizados por J. Barščeŭski y G. A. Bécquer en los aparatos simbólicos de la prosa de cada uno de ellos. Con el apoyo de las investigaciones de estudiosos del folclore como L. Barag y V. Propp, hemos logrado crear un inventario de cincuenta y dos símbolos de influencia popular, dividido en cinco categorías principales:

- personajes,
- objetos y elementos paisajísticos y naturales,
- sucesos,
- elementos espacio-temporales, y
- fórmulas.

A continuación, hemos procedido a analizar en contraste con una variedad de textos tradicionales y románticos europeos, prestando especial atención a los significados que los distintos autores han ido asociando a dichos elementos a lo largo de la historia de la literatura decimonónica.

Finalmente, teniendo en cuenta las clasificaciones y análisis realizados a lo largo del capítulo segundo, en los apartados 2.1 y 2.2, los hemos integrado en un análisis comparativo de la estructura externa e interna de las tres obras inicialmente seleccionadas para su estudio en el presente trabajo. A partir de la definición de la forma leyenda y sus variaciones literarias, así como del aparato simbólico utilizado por los autores románticos (en especial, J. Barščeŭski y G. A. Bécquer) en su adaptación de dicha forma a la creación literaria, hemos definido las similitudes y diferencias en el uso de lo popular por parte de cada uno de los autores y, más concretamente, hemos logrado analizar su utilización del recurso literario de la narración a dos niveles: el primero presentado como real por parte

del narrador de las tres obras literarias, y el segundo atribuido a la creación popular dentro de este mismo mundo representado.

De este modo, en el apartado 2.1 de nuestra investigación, hemos logrado completar el objetivo 2.1 planteado al comienzo de la misma, puesto que hemos establecido la tipología de las leyendas populares y literarias que nos ha permitido continuar nuestro análisis de las mismas. El objetivo 2.2, consecuentemente, ha sido completado en el siguiente apartado, que presenta una detallada clasificación de los símbolos de inspiración popular utilizados por los literatos románticos. Los objetivos 2.3 y 2.4 se han visto realizados a lo largo de estos dos primeros apartados del capítulo segundo, puesto que, como veníamos diciendo, la definición de los tipos de leyenda y los diferentes elementos populares utilizados como símbolos ha ido acompañada de numerosos ejemplos de la literatura popular y la literatura culta presentados de manera comparativa.

Hemos de destacar, a su vez, que el inventario de textos utilizados para la contextualización de los símbolos analizados ha aumentado su alcance durante el propio proceso de análisis: en lugar de limitarnos a cuentos y leyendas populares y textos de la literatura romántica, hemos recurrido también a la obra de escritores de otros períodos artísticos, sobre todo posrománticos y modernistas, pasando por el Renacimiento, el Barroco e, incluso, la literatura contemporánea.

En lo referido al tercer objetivo general de nuestra investigación, su conclusión se ha llevado igualmente a cabo a lo largo del presente capítulo: el objetivo 3.1, consistente en la realización de un análisis comparativo de la prosa de G. A. Bécquer y J. Barščeŭski a todos los niveles, se ha ido completando en los apartados 2.1, 2.2 y 2.3, en los que hemos analizado, respectivamente, el uso de los temas legendarios en uno y otro autor, la aparición de diferentes símbolos de inspiración popular en las tres obras, y la estructura interna y externa de cada una de ellas. Los objetivos 3.2 y 3.3, que contemplaban la selección de un inventario de textos románticos y su uso en la contextualización de las obras de J. Barščeŭski y G. A. Bécquer a las que hemos dedicado el presente trabajo, han sido realizados, de nuevo, a lo largo de los puntos 2.1 y 2.2, donde son numerosos los ejemplos que sirven de apoyo al análisis de los distintos componentes descubiertos en dichas obras narrativas.

Por lo tanto, podemos considerar los resultados de nuestra investigación plenamente satisfactorios, dado que hemos logrado finalizar un análisis exhaustivo de *Desde mi celda*, *Leyendas* y *El noble Zavalnia* a todos los niveles que concernían a las hipótesis y objetivos de investigación planteados, es decir, a nivel temático, simbólico y formal, en el contexto de los romanticismos periféricos europeos y de su uso del material literario de origen popular.

III. Conclusiones generales

En la presente tesis doctoral hemos abordado el tema del simbolismo de inspiración popular en la obra en prosa de J. Barščeŭski y G. A. Bécquer, dos de los representantes más destacados de las escuelas románticas belarusa y española, respectivamente.

En este trabajo, el primero en la historia de la eslavística española en aproximarse a las literaturas de España y Belarús desde un enfoque comparativo, hemos planteado la hipótesis de la existencia en Europa de los romanticismos periféricos, escuelas románticas diferenciadas de los movimientos románticos centrales, que habían de servir de contexto común para el estudio de la obra de J. Barščeŭski y G. A. Bécquer. Asimismo, nuestra investigación partía de la hipótesis de que entre las características propias de los romanticismos de periferia se encuentra un tratamiento particular del material literario de origen popular, en especial a nivel simbólico, cuyo estudio nos proponíamos sistematizar y comenzar en estas páginas.

Nuestros objetivos generales y específicos, de este modo, eran los siguientes:

1. Definir de manera científica el concepto de romanticismos periféricos.

1.1. Analizar el fenómeno del romanticismo en Belarús y España, así como en países afines a los nombrados (Polonia, Rusia; Portugal).

1.2. Estudiar desde el punto de vista comparatista el enfoque y el impacto de las ideas románticas en los países analizados.

1.3. Profundizar en el estudio de las características principales de los autores más destacados de los romanticismos belaruso y español (en especial, Bécquer y Barščeŭski).

1.4. Definir el concepto de “romanticismo periférico” a partir del estudio aislado y comparado del fenómeno romántico en los países de la periferia europea y de los ejemplos de los autores seleccionados.

2. Describir el tratamiento de la simbología de inspiración popular en los romanticismos periféricos.

2.1. Crear un inventario de leyendas románticas y de sus fuentes de inspiración basándonos en la clasificación propuesta por V. García de Diego.

2.2. Crear un inventario de símbolos y elementos de inspiración popular en la literatura romántica en partir de textos orales y cultos.

2.3. Estudiar, una vez catalogados, los símbolos románticos comunes asociados al folklorismo con ejemplos de la literatura romántica culta (central y de periferia).

2.4. Analizar la evolución de los símbolos de inspiración popular en el Romanticismo.

3. Comparar la simbología de inspiración popular en la prosa de Gustavo Adolfo Bécquer y Jan Barščeŭski.

3. 1. Realizar un estudio comparativo de las obras en prosa principales de Bécquer y Barščeŭski (*Leyendas*, *Cartas desde mi celda* y *El noble Zavalnia, o Belarús en relatos fantásticos*) en cuanto a su contenido, estilo e inclusión y tratamiento de símbolos de inspiración popular.

3. 2. Seleccionar un inventario de textos románticos y postrománticos de otros autores europeos.

3. 3. Comparar el uso de dichos símbolos populares con los autores románticos y posrománticos europeos seleccionados en el paso 3. 2., contextualizando así la comparación de los autores principales.

Para llevar a cabo dichos objetivos, hemos tomado como modelo tres obras de considerable importancia en la literatura romántica española y belarusa: *Desde mi celda* y *Leyendas* de G. A. Bécquer, y *El noble Zavalnia, o Belarús en relatos fantásticos* de J. Barščeŭski. Con estas obras en mente, hemos combinado la metodología cualitativa de análisis de textos literarios con base en la categorización de elementos (símbolos recurrentes de inspiración popular en Jan Barščeŭski, Gustavo Adolfo Bécquer y otros autores, así como en la literatura oral) y, en segundo lugar, la metodología comparatista desarrollada por Manfred Schmelling en relación a dichos textos, ciñéndonos a los siguientes pasos:

1. Establecer la relación directa genética entre dos o más miembros de la comparación.
2. Precisar la dimensión extraliteraria de una relación de hecho entre dos obras de diferentes literaturas.

3. Describir la analogía de contextos desde el punto de vista de los autores de las obras puestas en relación.
4. Confrontar los textos para percibir en su estilo, composición y otros aspectos discursivos, semejanzas y diferencias significativas.
5. Poner en paralelo los diversos métodos de análisis y estudio de la obra literaria a lo largo de la historia.

El primer capítulo de la presente investigación constituye el marco teórico y contextual de la misma, lo cual nos ha permitido desarrollar el análisis de nuestro objeto de estudio, la simbología de inspiración popular en la prosa de J. Barščeŭski y G. A. Bécquer, en el capítulo siguiente. Así, en primer lugar, hemos logrado en el apartado 1.1 una aproximación al romanticismo como movimiento literario, artístico y social en el contexto general europeo, determinando que se trata de una verdadera revolución cultural generalizada (si bien hemos observado notables diferencias en las variadas regiones geográficas, políticas y lingüísticas que lo adoptaban) en todo el territorio europeo.

El romanticismo, cuyos orígenes se encuentran en la Alemania de finales del siglo XVIII, surge como una transformación total de la filosofía vital en respuesta al mundo cambiante creado por la Revolución Francesa de 1789 y a la incertidumbre frente al futuro postrevolucionario. Así, los ideales románticos no sólo constituyen una nueva estética opuesta al neoclasicismo y a la Ilustración, sino que penetran en todos los ámbitos de la cultura y el conocimiento, desde las ciencias exactas y naturales hasta la música y la pintura.

El romanticismo literario tiene sus orígenes en el movimiento *Sturm und Drang*, promulgado por las ideas filosóficas y principios estéticos de F. Schelling, J. G. Herder y J. W. Goethe. Este movimiento se transforma en el primer romanticismo pleno en el contexto del llamado círculo de Jena, con miembros como el poeta Novalis, los hermanos Schlegel y el propio F. Schelling. Las nuevas tendencias literarias románticas se extienden rápidamente por Inglaterra y, posteriormente, por Francia, país que originalmente había dado pie a dicho cambio cultural con su revolución burguesa.

En el apartado 1.2, a través de un amplio análisis contrastivo de los contextos románticos europeos y las obras que en ellos surgieron, hemos logrado determinar que

precisamente Alemania, Inglaterra y Francia deben considerarse focos centrales del movimiento romántico. Nuestra afirmación se apoya en las características comunes observables en las escuelas románticas de las tres naciones, concretamente:

1. El carácter interdisciplinar de los movimientos románticos, que invaden incluso los campos de la historiografía, el derecho y las ciencias exactas y naturales. Por supuesto, la estética romántica deja su huella en las artes gráficas, la música y la literatura.
2. La fascinación de sus representantes por el pasado medieval en los tres países nombrados y el folklore, más marcado en el caso del romanticismo Alemania y los poetas de la escuela Lakista inglesa.
3. El surgimiento y veloz desarrollo de la narrativa gótica, que tiene su inicio en Inglaterra y es inmediatamente adoptada en Alemania y, después, Francia.
4. La exaltación del “yo” lírico en poesía.
5. La oposición estética al canon ilustrado
6. El deseo de establecer nuevos principios para la creación y la vida. Estos serán tanto estéticos como sociopolíticos y, especialmente en el caso de los románticos alemanes, también científicos y epistemológicos.

En contraste a las escuelas románticas centrales, y a través de un nuevo análisis comparativo, hemos definido el concepto de los que llamamos en nuestra investigación romanticismos periféricos, escuelas románticas alejadas cultural o geográficamente del centro de origen del movimiento que vieron florecer entre sus autores una interpretación diferenciada de los ideales estéticos románticos originales. Nuestra investigación se ha centrado en los romanticismos de Europa oriental (el ruso, el belaruso, el polaco y el ucraniano) y en los romanticismos ibéricos (español, portugués, gallego y catalán). Si bien cada una de las escuelas románticas analizadas goza de particularidades individuales, existe una serie de características que nos permiten hablar del romanticismo de periferia como fenómeno generalizado. Éstas son las siguientes:

1. El exilio literario y su influencia en los autores románticos de periferia, ejemplificado claramente por A. Mickiewicz, J. Barščeŭski, Almeida Garret, el

duque de Rivas y otros muchos autores cuyas biografías hemos detallado en apartados anteriores.

2. La reivindicación de las lenguas vernáculas, el ensalzamiento de la cultura popular y la literatura oral (folklore) de los pueblos de la periferia europea.
3. El costumbrismo literario, muy marcado en la literatura en lengua española, pero también presente en la belarusa, la polaca y la ucraniana.
4. La imitación inicial de los romanticismos centrales, en especial en los casos de Rusia y Portugal.
5. La aparición tardía y la relativa brevedad de los romanticismos periféricos, debida a las condiciones culturales y políticas donde se desarrollan dichas escuelas románticas.

De este modo, en los dos primeros apartados de nuestra investigación se ha analizado el fenómeno del romanticismo en España, Belarús y los países de su entorno (tanto descriptiva como comparativamente), al igual que el impacto de las ideas románticas en los mismos. Hemos comenzado, asimismo, a profundizar en el estudio de los rasgos románticos de los autores más destacados de los romanticismos de periferia. La consecución de los objetivos mencionados nos ha llevado a una definición precisa de este concepto, expresada en las características anteriormente listadas.

Finalmente, el apartado 1.3 de este capítulo ha sentado las bases para el análisis del aparato simbólico de inspiración popular en la literatura romántica y, concretamente, en la prosa de los autores que nos conciernen (objetivos generales segundo y tercero, respectivamente). Este breve recorrido por el estudio de la literatura oral y el folklore de la Europa decimonónica nos ha ayudado a determinar que la etnografía propiamente dicha nació, de nuevo, en Alemania, donde los hermanos Grimm contribuyeron a la creación de una metodología científica para la clasificación y sistematización de la cultura popular. Esta nueva ciencia cobró una especial importancia en el desarrollo de las escuelas románticas de periferia, ya que ayudaba a sus autores a reivindicar unas lenguas y culturas vernáculas que habían estado relegadas a un segundo plano del ámbito europeo, por lo que los elementos folklóricos y de inspiración popular penetraron eficazmente en la literatura culta de la época.

El segundo capítulo de nuestra investigación nos ha ayudado a establecer un análisis estructurado de las obras escogidas (*Leyendas* y *Desde mi celda* de G. A. Bécquer

y *El noble Zavalnia...* de J. Barščeŭski) en relación a las obras literarias de inspiración popular de las escuelas románticas europeas.

Con esta idea en mente, en primer lugar, hemos definido la importancia de la leyenda popular como forma narrativa base de la prosa romántica, y hemos creado una clasificación sistematizada de los tipos de leyendas predominantes en el folklore europeo en base a los estudios de V. García de Diego y J. Caro Baroja, lo cual ha resultado en ocho categorías de leyendas claramente diferenciadas:

- leyendas naturalistas, de carácter cosmogónico y con base en los elementos inmediatos del paisaje natural;
- leyendas geológicas, dedicadas a accidentes geográficos y elementos de la orografía;
- leyendas de animales y plantas, relacionadas con los seres vivos de los distintos ecosistemas y su relación con las civilizaciones humanas;
- leyendas iconológicas y de monumentos;
- leyendas de monumentos inacabados o ruinosos;
- leyendas del amor regional y patriótico, que ensalzan las cualidades de los distintos pueblos y naciones;
- leyendas sobre personajes famosos, reales o ficticios, con significado histórico (importantes en la formación de la civilización generadora de la narración y presentes en su imaginario popular con nombres y apellidos), y
- leyendas sobre personajes sin significado histórico (de carácter), es decir, personajes tipo recurrentes en el folklore de los distintos pueblos.

Sobre esta clasificación hemos realizado la definición y precisión de los diferentes tipos de leyenda que aparecen tanto en la literatura popular como en su variante culta con la ayuda de un inventario de textos ejemplarizantes de diferentes épocas y orígenes, entre los que hemos incluido tanto obras de la literatura popular como textos escritos por autores procedentes de diferentes escuelas románticas, tanto centrales como periféricas.

Siguiendo la misma metodología hemos realizado un análisis de los elementos de inspiración concretos más utilizados por J. Barščeŭski y G. A. Bécquer en los aparatos simbólicos de la prosa de cada uno de ellos. Con el apoyo de las investigaciones de estudiosos del folclore como L. Barag y V. Propp, hemos logrado crear un inventario de cincuenta y dos símbolos de influencia popular, dividido en cinco categorías principales:

- personajes,
- objetos y elementos paisajísticos y naturales,
- sucesos,
- elementos espacio-temporales, y
- fórmulas.

A continuación, hemos procedido a analizar en contraste con una variedad de textos tradicionales y románticos, prestando especial atención a los significados que los distintos autores han ido asociando a dichos elementos a lo largo de la historia de la literatura decimonónica, así como en otros textos relevantes de otros períodos literarios.

Finalmente, teniendo en cuenta las clasificaciones y análisis realizados a lo largo del capítulo segundo, en los apartados 2.1 y 2.2, los hemos integrado en un análisis comparativo de la estructura externa e interna de las tres obras inicialmente seleccionadas para su estudio en el presente trabajo.

A partir de la definición de la forma leyenda y sus variaciones literarias, así como del aparato simbólico utilizado por los autores románticos (en especial, J. Barščeŭski y G. A. Bécquer) en su adaptación de dicha forma a la creación literaria, hemos definido las similitudes y diferencias en el uso de lo popular por parte de cada uno de los autores y, más concretamente, hemos logrado analizar su utilización del recurso literario de la narración a dos niveles: el primero presentado como real por parte del narrador de las tres obras literarias, y el segundo atribuido a la creación popular dentro de este mismo mundo representado.

De este modo, en el apartado 2.1 de nuestra investigación, hemos logrado completar el objetivo 2.1, ya que la tipología de las leyendas populares y literarias que hemos establecido nos ha permitido continuar nuestro análisis de las mismas. El objetivo

2.2, consecuentemente, ha sido completado en el siguiente apartado, que presenta una detallada clasificación de los símbolos de inspiración popular utilizados por los literatos románticos.

Los objetivos 2.3 y 2.4 se han visto realizados a lo largo de estos dos primeros apartados del capítulo segundo, puesto que, como veníamos diciendo, la definición de los tipos de leyenda y los diferentes elementos populares utilizados como símbolos ha ido acompañada de numerosos ejemplos de la literatura popular y la literatura culta presentados de manera comparativa.

El inventario de textos utilizados para la contextualización de los símbolos analizados, a su vez, ha aumentado su alcance durante el propio proceso de análisis: en lugar de limitarnos a cuentos y leyendas populares y textos de la literatura romántica, hemos recurrido también a la obra de escritores de otros períodos artísticos, sobre todo posrománticos y modernistas, pasando por el Renacimiento, el Barroco e, incluso, la literatura contemporánea.

En lo referido al tercer objetivo general de nuestra investigación, su conclusión se ha llevado igualmente a cabo a lo largo del segundo capítulo: el objetivo 3.1, consistente en la realización de un análisis comparativo de la prosa de G. A. Bécquer y J. Barščeŭski a todos los niveles, se ha ido completando en los apartados 2.1, 2.2 y 2.3, en los que hemos analizado, respectivamente, el uso de los temas legendarios en uno y otro autor, la aparición de diferentes símbolos de inspiración popular en las tres obras, y la estructura interna y externa de cada una de ellas. Los objetivos 3.2 y 3.3, que contemplaban la selección de un inventario de textos románticos y su uso en la contextualización de las obras de J. Barščeŭski y G. A. Bécquer a las que hemos dedicado el presente trabajo, han sido realizados, de nuevo, a lo largo de los puntos 2.1 y 2.2, donde son numerosos los ejemplos que sirven de apoyo al análisis de los distintos componentes descubiertos en dichas obras narrativas.

La consecución de los objetivos planteados, es decir, nuestro exhaustivo análisis de *Desde mi celda*, *Leyendas* y *El noble Zavalnia* a nivel temático, simbólico y formal, en el contexto de los romanticismos periféricos europeos y de su uso del material literario de origen popular, abre el camino a numerosas investigaciones en el campo explorado por nuestra tesis doctoral:

-en primer lugar, el estudio de la literatura belarusa, una disciplina novedosa en la eslavística española;

-en segundo lugar, la profundización en el estudio de las distintas escuelas románticas europeas e, incluso, de fuera de Europa, en base a la idea de pluralidad de los romanticismos y su clasificación en romanticismos centrales y romanticismos periféricos: nuestra investigación favorece el estudio de otros movimientos románticos en base a este marco teórico;

-en tercer lugar, dentro del campo de la literatura comparada, el hallazgo de similitudes y paralelos entre la literatura española y la belarusa da lugar a nuevos estudios en esta área, no necesariamente limitados al período romántico;

-por último, dentro del campo del estudio del folclore y su influencia sobre la literatura culta, nuestra tesis proporciona una clasificación de las variantes de la forma “leyenda”, así como un amplio inventario de símbolos de inspiración popular recurrentes en la literatura culta que son plenamente aplicables a posteriores investigaciones relacionadas con estos temas.

Esperamos, por lo tanto, poder continuar nuestro trabajo a nivel postdoctoral y dar pie a que otros investigadores profundicen en las distintas facetas de la historia, el folclore y la literatura que han quedado al descubierto tras la realización de la presente tesis doctoral.

III. Агульныя высновы

У нашай кандыдацкай дысертацыі мы вывучылі сімвалізм народнага паходжання ў пражайтворчасці Я. Баршчэўскага і Г. А. Бэкера, двух выбітных прадстаўнікоў беларускай і іспанскай рамантычных школ, адпаведна.

У гэтай працы, першай у гісторыі іспанскай славістыкі, якая даследуе літаратуры Іспаніі і Беларусі параўнаўчым падыходам, мы вылучылі гіпотэзу аб існаванні перыферыяных рамантызмаў у Еўропе: рамантычных школ, адрозных ад цэнтральных рамантычных рухаў, якія мусілі б служыць у якасці агульнага кантэксту для вывучэння творчасці Я. Баршчэўскага і Г. А. Бэкера. Такім чынам, наша даследванне сыходзіла з гіпотэзы, што характэрыстыка перыферыяных рамантызмаў уключае ўнікальнае трактаванне літаратурнага матэрыялу народнага паходжання, асабліва на сімвалічным узроўні. Менавіта вывучэнне гэтых асаблівасцяў мы паставілі адкрыць і сістэматызаваць у гэтай дысертацыі.

Нашыя агульныя і канкрэтныя мэты былі наступнымі:

1. Акрэсліць вызначэнне паняцця перыферыяных рамантызмаў навуковым спосабам.

1.1. Прааналізаваць з’яву рамантызму ў Беларусі і Іспаніі, а таксама ў іх суседніх краінах (Польшча, Расія; Партугалія).

1.2. Вывучыць асаблівасці і ўплыў рамантычных ідэалаў у дадзеных краінах з параўнаўчага пункту гледжання.

1.3. Унікнуць у тэму характэрыстыкі галоўных аўтараў белаўрскага і іспанскага рамантызму (асабліва Бэкера і Баршчэўскага).

1.4. Акрэсліць паняцце “перыферыяны рамантызм” на аснове асобнага і параўнаўчага вывучэння рамантычнай з’явы ў краінах еўрапейскай перыферыі і прыкладаў вылучаных аўтараў.

2. Апісаць трактаванне сімвалізму народнага паходжання ў перыферыяных рамантызмах.

2.1. Стварыць інвентар рамантычных паданняў і іх крыніц не аснове класіфікацыі В. Гарсія дэ Дыега.

2.2. Стварыць інвентар сімвалаў і элементаў народнага паходжання ў рамантычнай літаратуры на аснове аральных і мастацкіх твораў.

2.3. Вывучыць, па іх класіфікацыі, распаўсюджаныя рамантычныя сімвалы, звязаныя з фалькларызму, з дапамогай прыкладаў з мастацкай рамантычнай літаратуры (як цэнтральнай, так і перыферыйнай).

2.4. Аналізаваць развіццё сімвалаў народнага паходжання ў Рамантызме.

3. Параўнаць сімвалізм народнага паходжання ў прозе Густава Адольфа Бэкера і Яна Баршчэўскага.

3. 1. Завяршыць параўнаўчы аналіз галоўных пражайтных твораў Бэкера і Баршчэўскага (*Паданні, 3 маёй клеткі і Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях*) адносна іх зместу, стылю, а таксама ўключэння і трактавання сімвалаў народнага паходжання.

3. 2. Стварыць інвентар рамантычных і пострамантычных тэкстаў іншых еўрапейскіх аўтараў.

3. 3. Параўнаць ужыванне дадзеных народных сімвалаў у творчасці рамантычных і пострамантычных літаратараў, вылучаных у кроку 3. 2., ствараючы кантэкст для параўнання вывучаных аўтараў (Г. А. Бэкера і Я. Баршчэўскага).

Дзеля выканання гэтых мэт, мы прынялі тры літаратурныя творы ў якасці мадэлі для аналізу: *3 маёй клеткі і Паданні* іспанскага рамантыка Густава Адольфа Бэкера, і *Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях* беларускага літаратара Яна Баршчэўскага. Прымаючы да ўвагі асаблівасці дадзеных твораў, мы спалучылі методыку якаснага аналізу літаратурных тэкстаў на аснове класіфікацыі элементаў (паўтаральных сімвалаў у творчасці Яна Баршчэўскага, Густава Адольфа Бэкера і іншых аўтараў, а таксама у народнай літаратуры) і, па-другое, параўнаўчую методыку, распрацаваную Манфрэдам Шмелінгам адносна дадзеных тэкстаў, паводле наступных крокаў:

1. Вынайсьці прамую генетычную сувязь паміж двума ці больш членамі параўнання.
2. Вызначыць пазалітаратурнае вымярэнне фактычнай сувязі паміж двума творамі розных літаратур.
3. Апісаць аналогію кантэкстаў з пункту гледжання аўтараў спалучаных твораў.
4. Кантраставаць тэксты, каб зразумець іх стыль, структуру і іншыя дыскурсіўныя аспекты, значныя падабенствы і адрозненні.
5. Параўнаць адрозныя методыкі аналізу і вывучэння дадзенага твору цягам гісторыі літаратуразнаўства.

Першы раздзел гэтай працы стварае яго тэарэтычныя і кантэкстуальныя рамкі, што дазволіла нам развіць аналіз аб'екту даследвання – сімвалізму народнага паходжання у прозе Я. Баршчэўскага і Г. А. Бэкера. Такім чынам, па-першае, у падраздзеле 1.1 мы падышлі да пытання рамантызму як літаратурнага, мастацкага і сацыяльнага руху ў агульнаеўрапейскім кантэксце. Мы вызначылі, што рамантыцызм з'яўляецца сапраўднай культурнай рэвалюцыяй (хоць мы заўважылі значныя адрозненні ў залежнасці ад геаграфічных, палітычных і лінгвістычных рэгіёнах, дзе прыжываўся рамантычны рух) на ўсёй тэрыторыі Еўропы.

Романтызм, які паўстаў у Нямеччыне напрыканцы XVIII стагоддзя, пачынаецца як поўнае ператварэнне жыццёвай філасофіі ў адказ на змены ў свеце, якія вынікалі з Французскай Рэвалюцыі 1789 года, і на няпэўнасць перад пострэвалюцыйнай будучынай. Такім чынам, рамантычныя ідэалы не толькі будуць новую эстэтыку ў супрацьлегласці неакласіцызму і Асветніцтву, а пранікаюць у кожную галіну культуры і ведаў, ад дакладных навук да музыкі і графічнага мастацтва.

Літаратурны рамантызм мае свой пачатак у руху *Бура і націск*, распаўсюджаны дзякуючы філасофскім ідэалам і эстэтычным прынцыпам Ф. Шэлінга, Ё. Г. Гердэра і Ё. В. Гётэ. Гэты рух ператвараецца ў першапачатковы поўны рамантызм у кантэксце Енскай школы, у якой прысутнічалі члены, як паэт Наваліс, браты Шлегелі і сам Ф. Шелінг. Новыя рамантычныя літаратурныя тэндэнцыі хутка распаўсюджваюцца да тэрыторыі Англіі і, затым, у Францыі, у краіне, якая запачаткавала культурныя змены сваёй буржуазнай рэвалюцыяй.

У падраздзеле 1.2, з дапамогай аб'ёмнага параўнаўчага аналізу еўрапейскіх рамантычных кантэкстаў і твораў, якія ў іх паўсталі, мы здолелі вызначыць тое, што Нямеччына, Англія і Францыя мусяць разглядацца як цэнтральныя крыніцы рамантычнага руху. Наша сцвярджэнне базуецца на агульнай характэрыстыцы, якая вынікае з агляду рамантычных школ вышэй узгаданых нацый, а менавіта:

1. Міждысцыплінарны характар рамантычных рухаў, якія нават дамініруюць у галінах гістарыяграфіі, юрыспрудэнцыі, дакладных і натуральных навук. Вядома, рамантычная эстэтыка пакідае свой след у графічным мастацтве, музыцы і літаратуры.
2. Зацікаўленне цэнтральных рамантыкаў сярэднявечным мінулым і фальклорам, асабліва ў выпадку нямецкіх рамантыкаў і прадстаўнікоў Азёрнай школы ў Англіі.
3. Паўстанне і хуткае развіццё гатычнай прозы, якая мае сваё паходжанне ў Англіі, і хутка прымаецца ў Нямеччыне і, затым, у Францыі.
4. Экзальтацыя лірычнага “я” ў паэзіі.
5. Эстэтычная супрацлегласць асветніцкаму канону.
6. Жаданне ўвесці новыя прынцыпы для творчасці і жыцця: эстэтычныя, сацыяпалітычныя і, асабліва ў выпадку нямецкага рамантызму, таксама навуковыя і эпістэмалагічныя.

У адрозненне ад цэнтральных рамантычных школ, і з дапамогай новага параўнаўчага аналізу, мы акрэслілі вызначэнне паняцця тых рамантызмаў, якія называем перыферычнымі ў нашай працы – рамантычных школ, аддаленых ад цэнтральнай крыніцы руху з пункту гледжання геаграфіі альбо культуры, у якіх развілася адрозная інтэрпрэтацыя арыгінальных рамантычных эстэтычных ідэалаў. Наша даследванне звярнула асаблівую ўвагу на рамантызмы ўсходняй Еўропы (рускі, беларускі, польскі і ўкраінскі), і на рамантызмы Пірэнейскага паўвострава (іспанскі, партугальскі, галісійскі і каталонскі). Хаця кожная асобная рамантычная школа мае свае індывідуальныя асаблівасці, існуе шэраг рыс, якія дазваляюць нас аналізаваць перыферычны рамантызм як агульную з'яву. А менавіта:

1. Распаўсюджанасць эміграцыйнай літаратуры і яе ўплыў на перыферычных рамантычных літаратараў. Добрым прыкладам гэтага з'яўляюцца

- А. Міцкевіч, Я. Баршчэўскі, Альмэйда Гарэт, герцаг Рывас і іншыя аўтары, чыі біяграфіі мы апісалі ў папярэдніх раздзелах.
2. Пераацэнка народных моў і культур, у тым ліку – народнай літаратуры (фальклору) еўрапейскай перыферыі.
 3. Літаратурны кастумбрызм, асабліва значны ў іспанскай літаратуры, але таксама прысутны ў беларускай, польскай і ўкраінскай літаратурах.
 4. Першапачатковая імітацыя цэнтральных рамантызмаў, асабліва ў выпадку Расіі і Партугаліі.
 5. Позняе паўстанне і адносная сцісласць перыферыйных рамантызмаў, з прычыны культурных і палітычных абставін, у якіх развіваюцца перыферыйныя рамантычныя школы.

Такім чынам, у першых двух падраздзелах нашай працы, мы аналізавалі рамантычную з’яву ў Іспаніі, Беларусі і суседніх краінах (і апісальна, і параўнальна), а таксама ўплыў рамантычных ідэалаў у іх. Мы гэтаксама распачалі паглыбленне ў вывучэнне рамантычных рыс самых значных літаратараў перыферыйных рамантызмаў. Выкананне гэтых мэт прывяло да дакладнага вызначэння дадзенага паняцця, выяўленае ў раней узгаданым спісе.

Падраздзел 1.3 заклаў падмурак для аналізу сімвалічнага апарата народнага паходжання ў рамантычнай літаратуры, а менавіта ў прозе выбраных намі аўтараў (паводле галоўных мэт другой і трэцяй, адпаведна). Гэты сціслы агляд народнай літаратуры і фальклору Еўропы XIX стагоддзя дазволіў нам вызначыць тое, што этнаграфія паўстала, зноў жа, у Нямеччыне, дзе браты Грымы паспрыялі стварэнню навуковай методкі для класіфікацыі і сістэматызацыі народнай культуры. Гэтая новая навука набыла асаблівую вагу ў развіцці перыферыйных рамантычных школ, бо аўтары маглі, на яе аснове, пераацэнаваць народныя мовы і культуры, якія да таго часу знаходзіліся на другім плане ў еўрапейскім кантэксце. З тае прычыны, фальклорныя і народныя элементы эфектыўна праніклі ў тагачасную мастацкую літаратуру.

Другі раздзел нашай дысертацыі прысвечаны структураванаму аналізу выбраных намі твораў (*Паданні і 3 маёй клеткі* Г. А. Бэкера, і *Шляхціц Завальня...* Я. Баршчэўскага) адносна іншых літаратурных твораў з народнымі элементамі ў еўрапейскіх рамантычных школах.

Дзеля развіцця гэтай ідэі, па-першае, мы акрэслілі значнасць папулярнага падання як наратыўнай формы ў рамантычнай прозе, і мы стварылі сістэматызаваную класіфікацыю розных тыпаў паданняў, якія пераважаюць у еўрапейскім фальклору, на аснове даследванняў В. Гарсія дэ Дыега і Х. Кара Барохі. З гэтага вынікаюць восем адрозных паміж сабой катэгорый паданняў:

- натуралістычныя паданні касмаганічнага характару, на аснове бачных элементаў натуральных краявідаў;

- геалагічныя паданні, прысвечаныя формам рэльефу і араграфічным элементам;

- паданні пра жывёл і расліны, звязаныя з жывымі істотамі розных экасістэм і іх адносінамі з чалавечымі цывілізацыямі;

- іканалагічныя паданні і паданні пра руіны;

- паданні пра рэгіянальную любоў і патрыятызм, якія пахвальваюць якасці народаў і нацый;

- паданні пра вядомых герояў, рэальных альбо выдуманых, з гістарычным значэннем (гэта значыць, важных у развіцці цывілізацыі, у якой паўстала нарацыя, і прысутных у калектыўным розуме з імем і прозвішчам), і

- паданні пра герояў без гістарычнага значэння (так званыя паданні характару), гэта значыць, пра тыповых герояў, якія паўтараюцца ў фальклору розных народаў.

На аснове гэтай класіфікацыі, мы зрэалізавалі вызначэнне і апісанне кожнай катэгорыі паданняў, якія з'яўляюцца як у народнай літаратуры, так і ў мастацкай, з дапамогай інвентара тэкстаў розных эпох і паходжанняў, у які мы ўключылі творы народнай літаратуры і тэксты розных аўтараў цэнтральных і перыферычных рамантычных школ.

З дапамогай гэтай жа метадыкі, мы завяршылі аналіз элементаў народнага паходжання, якія найчасцей сустракаюцца ў сімвалічным апарате прозы Я. Баршчэўскага і Г. А. Бэкера. На аснове даследванняў тэарэтыкаў літаратуры, якія займаліся пытаннем фальклору, як Л. Бараг і У. Пропп, мы здолелі стварыць

інвентар пяцідзесяці двух сімвалаў народнага паходжання, якія мы падзялілі ў пяць галоўных катэгорый:

- героі,
- прадметы і элементы пейзажа і натуры,
- падзеі,
- прасторава-часавыя элементы, і
- формулы.

Затым, мы перайшлі да параўнаўчага аналізу народных і рамантычных (мастацкіх) тэкстаў, звярнулі асаблівую ўвагу на значэнні, якія розныя літаратары асацыявалі з дадзенымі элементамі цягам гісторыі літаратуры XIX стагоддзя, а таксама ў іншых рэlevantных тэкстах іншых літаратурных перыядаў.

На заканчэнне, прымаючы да ўвагі класіфікацыі і аналізы, зрэалізаваныя цягам другога раздзелу, у падраздзелах 2.1 і 2.2, мы інтэгралі іх у параўнаўчым аналізе ўнутранай і вонкавай структуры трох твораў, якія былі выбраныя напачатку для аналізу ў нашай працы. Сыходзячы ад вызначэння формы “паданне” і яе літаратурных варыяцый, а таксама ад сімвалічнага апарата, які выкарыстоўвалі рамантыкі (асабліва Я. Баршчэўскі і Г. А. Бэкер) у іх адаптацыі дадзенай пражычнай формы да літаратурнай творчасці, мы вынайшлі падабенствы і адрозненні ў іх падыходах да народных элементаў кожнага з аўтараў і, больш канкрэтна, мы аналізавалі іх ужыванне нарацыі на двух узроўнях: першы з іх прадстаўляецца наратарам як рэальны ў гэтых трох творах; другі ўзровень асацыяваны з народнай творчасцю ўнутры таго ж прадстаўленага свету.

І так, у падраздзеле 2.1 нашай дысертацыі, мы выканалі мэту 2.1, бо класіфікацыя народных і мастацкіх паданняў, якую мы завяршылі, дазволіла нам працягнуць іх аналіз. Мэта 2.2, такім чынам, была выкананая ў наступным падраздзеле, у якім развіваецца падрабязная класіфікацыя сімвалаў народнага паходжання, якія з’яўляюцца ў творчасці рамантычных літаратараў. Мэты 2.3 і 2.4 выконваліся цягам гэтых жа двух першых падраздзелаў другога раздзелу, бо, як вышэй узгадана, апісанне катэгорый паданняў і народных элементаў, якія

ўжываюцца ў якасці літаратурных сімвалаў суправаджаецца шматлікімі прыкладамі твораў народнай і мастацкай літаратур, якія прадстаўляецца параўнаўчым спосабам. Інвентар тэкстаў, ужываных для кантэкстуалізацыі аналізаваных сімвалаў павялічыў свой аб'ём цягам аналітычнага працэсу: замест таго, каб абмежавацца народнымі казкамі і паданнямі і тэкстамі рамантычнай мастацкай літаратуры, мы выкарысталі і творы пісьменнікаў, якія належаць да іншых перыядаў, асабліва пострамантычных і мадэрнісцкіх, а таксама з перыядаў Рэнесансу, Барока, і нават сучаснай літаратуры.

Трэцяя агульная мэта нашай дысертацыі была гэтаксама выкананая цягам другога раздзелу: мэта 3.1, завяршэнне параўнаўчага аналізу прозы Г. А. Бэкера і Я. Баршчэўскага на ўсіх узроўнях, паступова выконвалася ў падраздзелах 2.1, 2.2 і 2.3, у якіх мы аналізавалі, адпаведна, ужыванне формы “паданне” абодвума аўтарамі, з'яўленне розных сімвалаў народнага паходжання ў трох творах, і структуру (як унутраную, так і вонкавую) кожнага з іх. Мэты 3.2 і 3.3, якія патрабавалі вызначэння інвентару рамантычных тэкстаў і выкарыстання гэтага інвентару дзеля кантэкстуалізацыі твораў Я. Баршчэўскага і Г. А. Бэкера, якім мы прысвяцілі нашу дысертацыю, выконваліся, зноў жа, у падраздзелах 2.1 і 2.2, у якіх мы выкарысталі шматлікія прыклады для аналізу адрозных кампанентаў дадзеных праявічых твораў.

Выкананне пастаўленых мэт, гэта значыць, наш падрабязны аналіз *3 маёй клеткі, Паданняў і Шляхіца Завальні...* на тэматычным, сімвалічным і фармальным узроўнях, у кантэксце перыферычных рамантызмаў Еўропы і іх трактавання літаратурнага матэрыялу народнага паходжання, дае пачатак шматлікім патэнцыйным даследаванням у галіне, якою мы займаліся ў гэтай дысертацыі:

- па-першае, у вывучэнні беларускай літаратуры, новай дысцыпліны для іспанскай славістыкі;

- па-другое, у паглыбленні ў вывучэнне розных рамантычных школ Еўропы і свету, на аснове плюралізму рамантычных рухаў і іх падзелу ў цэнтральныя і перыферычныя рамантызмы: наша даследаванне спрыяе вывучэнню іншых рамантычных рухаў на аснове гэтых тэарэтычных рамак;

- па-трэцяе, у галіне параўнаўчай літаратуры, вынаходка падабенстваў і паралеляў у іспанскай і беларускай літаратурах дае пачатак новым даследаванням у гэтым накірунку, якія не мусяць абмежавацца рамантычным перыядам;

- нарэшце, у галіне фалькларызму і народных уплываў у мастацкую літаратуру, у нашай дысертацыі завяршылася класіфікацыя тыпалогіі формы “паданне”, а таксама аб’ёмны інвентар сімвалаў народнага паходжання, якія часта сустракаюцца ў мастацкай літаратуры. Гэтыя сістэматызацыі могуць быць ужываныя ў наступных даследаваннях, звязаных з дадзенымі праблемамі.

Маем надзею працягнуць свае даследаванні пасля абароны доктарскай дысертацыі, а таксама паспрыяць далейшай працы іншых даследчыкаў у розных накірунках гісторыі, фальклору і літаратуры, якія адкрыліся ў нашым даследаванні.

IV. Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

- Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. Mitre, Bartolomé (traducción). Besio Moreno, Nicolás (edición). Buenos Aires, Centro cultural “Latium”, 1922.
- Ausonio, Décimo Magno. *Obras*, ed. Antonio Alvar, Madrid, Gredos, 1990.
- Bagdanovich, Maxim (véase también: Maksim Bohdanovič, Maksim Bahdanovič). *Ecos de mi tierra. Poemas escogidos / Зэкі маёй бацькаўшчыны. Выбраныя вершы*. Trad. Ángela Espinosa Ruiz. Madrid, Ediciones irreverentes, 2017.
- Barszczewski, Jan (véase también: Jan Barščeŭski). *Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*. Komp. Miķałaj Chaustowicz. Warszawa: Katedra Białorutenistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Leyendas*. Ed. Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy. Madrid: Austral, 2010.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Leyendas*. Ed. Pascual Izquierdo. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2017.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Desde mi celda*. Ed. Jesús Rubio Jiménez. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2018.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y leyendas*. [online]: <http://www.galeon.com/librosimas/becquer.pdf> [Consultado el 29.12.2018].
- Bohdanovič, Maksim (véase también: Maksim Bahdanovič, Maxim Bagdanovich). *Вянок. Кніжка выбраных вершоў*. Вільня, Друкарня Макціна Кухты, 1913.
- Caballero, Fernán. *La gaviota, novela original de costumbres españolas. Tomo II*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Mellado, 1856.
- Castro, Rosalía de. *Cantares Gallegos*. [online]: http://centros.edu.xunta.es/ceipcampolongo/Archivos/ENL/Escritores_actividades_L_G/Rosalia/ROSALIA%20_PARA_SEMPRE/2_CANTARES_GALLEGOS/CANTARES_GALLEGOS.pdf [Consultado el 28.12.2018].

- Chaustowicz, Mikołaj (redacción). *Літаратура Беларусі XVIII-XIX стст. Хрэстаматыя*. Uniwersytet Warszawski, Katedra Białorutenistyki: Warszawa, 2012.
- Dostoevski, Fiódor. *Преступление и наказание*. Москва: Эксмо, 2009.
- Et Hundrede udvalde Danske Viser. Ed. Peder Syv, Anders Sørensen Vedel. [online]: <https://www.nb.no/nbsok/nb/95e571d48eec8344afef9589612d0109?index=6#751> [Retrieved on 18.12.2018].
- Garcilaso de la Vega. *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 2007.
- Garrett, Almeida. *Camoës*. [online]: https://cld.pt/dl/download/a82ab269-cc9c-4280-bf9d-41e5e52647e0/portoeditora_garrett_camoës.pdf [Recuperado em 27.12.2018].
- Garrett, Almeida. *Folhas Caídas*. [online]: https://pt.wikisource.org/wiki/Folhas_Ca%C3%ADdas [Recuperado em 04.01.2019].
- Grimm, Jacob and Wilhelm. *Grimms' Fairy Tales*. [online]: <http://www.gutenberg.org/files/2591/2591-h/2591-h.htm> [Retrieved on 15.01.2019].
- Grimm, Jacob und Wilhelm. *Fitchers Vogel*. [online]: https://www.grimmstories.com/de/grimm_maerchen/fitchers_vogel [abgerufen 26.03.2019].
- Harmon, Austin M. *Lucian with an English translation*, vol. III." Cambridge, 1913.
- Homero, *Odisea: texto completo*. Trad. José Luis Calvo Martínez. [online]: <https://www.apocatastasis.com/odisea-homero.php> [Acceso 11.01.2019].
- Hugo, Victor. *Cromwell – Préface*. [online]: https://fr.wikisource.org/wiki/Cromwell_-_Pr%C3%A9face [Récupéré le 19.12.2018].
- Hugo, Victor. *Notre-dame de Paris*. Vol. 2. Imprimerie nationale: Ollendorff, 1904. Imprimé.

“Inana’s descent to the nether world: translation”. *The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature*. [online]: <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/section1/tr141.htm> [Retrieved on 09.01.2019].

Karatkievič, Uładzimir. *Дзікае паляванне караля Стаха*. Мінск: Мастацкая літаратура, 1995.

Kołas, Jakub. *Сымон-музыка*. [online]: http://knihi.com/Jakub_Kolas/Symon-muzyka.html [доступ 18.03.2019].

Kupała, Janka. *Курган*. [online]: http://knihi.com/Janka_Kupala/Kurhan.html [доступ 18.03.2019].

Kupała, Janka. *На купалле*. [online]: <http://www.galina.nikolaevna.mogilev.by/mob/163/> [доступ 08.01.2019].

Larra, Mariano José de. *Artículos de costumbres*. Vol. 220. Madrid: Edaf, 1997.

Mesonero Romanos, Ramón de. *Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un curioso parlante* [online]: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000010446&page=1> [Consultado el 28.12.2018].

Mickiewicz, Adam. *Ballady i romanse*. [online]: <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/ballady-i-romanse.pdf> [Dostęp 24.12.2018].

Mickiewicz, Adam. *Dziady*. [online]: <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/dziady.pdf> [Dostęp 25.12.2018].

Mickiewicz, Adam. *Pan Tadeusz*. [online]: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/pan-tadeusz.html> [Dostęp 25.12.2018].

Mickiewicz, Adam. *Sonety krymskie*. [online]: <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/sonety-krymskie.pdf> [Dostęp 24.12.2018].

Ovidio Nasón, Publio. *Metamorfosis*. Trad. Ana Pérez Vega. [online]: http://webs.hesperides.es/Ovidio_files/Ovidio-Metamorfosis-bilingue.pdf [Recuperado el 28.03.2019].

- Perrault, Charles. *Contes de ma mère l'Oye*. La Bibliothèque électronique du Québec. Collection À tous les vents. Volume 61: version 1.02.
- Pinčuk, Janina. “Калі завітнее папараць”. *Горад мрой*. Мінск: Галіяфы, 2016.
- Pushkin, Aleksandr Serguéyevich. *Русалка*. [online]: <http://pushkin-lit.ru/pushkin/text/rusalka.htm> [доступ 08.01.2019].
- Reeve, Clara. *The Old English Baron*. Project Gutenberg. [online]: <http://digital.library.upenn.edu/webbin/gutbook/lookup?num=5182> [Retrieved on 19.12.2018].
- Rocznik Literacki Składający się z Pism Wierszem i Prozą Cenniejszych Spółczesnych Pisarzy Naszych*. Wyd. Karol Kraj, Romuald Podbereski. Petersburg, 1843-1849.
- Rodríguez Gómez, Enrique. *Canciones entre líneas*, Sevilla: Caligrama, 2016.
- Rossini, Gioacchino. *La gazza ladra: melodramma in due atti*. R. Stabilimento Ricordi, 1875.
- Sagrada Biblia. Versión crítica sobre los textos hebreo y griego*. Bover, José María. Cantera Burgos, Francisco (trad.). Madrid, La Editorial Católica, 1957.
- Schubert, Franz. *Erlkönig, D. 328*. [online]: [https://imslp.org/wiki/Erlk%C3%B6nig,_D.328_\(Op.1\)_\(Schubert,_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Erlk%C3%B6nig,_D.328_(Op.1)_(Schubert,_Franz)) [Retrieved on 18.12.2018].
- Siŭčykaŭ, Uładzimir (redacción). *Сіняя світа. Казкі, легенды, паданні*. Сіўчыкаў, Уладзімір (рэд.). Мінск: Мая беларуская кніга, 2015.
- Ševčenko, Taras. “Русалка”. *Зібрання творів*. У 6 томах. Т. 1: *Поезія 1837-1847*, . Редкол. Іван Дзюба і Микола Жулинський. Київ: Наукова думка, 2003, с. 376.
- The Witcher 3: Wild Hunt*. Version 1.31. Warszawa: CD Projekt, 2016 (2015).
- Walpole, Horace. *The Castle of Otranto*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2016.

Fuentes secundarias

Diccionarios, enciclopedias y obras de consulta

Antología de leyendas de la literatura universal. En dos tomos. Estudio preliminar, selección y notas: Vicente García de Diego. Barcelona: Labor, 1958.

Athenaeum. Bearbeitet von August Wilhelm von Schlegel, Friedrich von Schlegel. Dig. Google. [online]: <https://archive.org/details/athenaeum06unkngoog> [Abgerufen 17.12.2018].

Barah, Leŭ (véase también Lev Barag). *Беларуская казка*. Мінск: Вышэйшая школа, 1969.

Barah, Leŭ. *Сюжэты і матывы беларускіх народных казак: сістэматычны паказальнік*. Мінск: Навука і тэхніка, 1978.

Brown, Marshall. *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 5: Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Cambridge Dictionary. "Lore". [online]: <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/lore> [Retrieved on 31.12.2018].

Chaustowicz, Miłaja. XIX стагоддзе: Навукова-літаратурны альманах. Мінск: БДУ, 1999.

Dictionnaire historique de la Suisse. "Staël, Madame de". [online]: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F16051.php> [Récupéré le 19.12.2018].

Encyclopaedia Britannica. "Alexandre Herculano". [online]: <https://www.britannica.com/biography/Alexandre-Herculano> [Retrieved on 27.12.2018].

Encyclopaedia Britannica. "Sturm und Drang". [online]: <https://www.britannica.com/event/Sturm-und-Drang> [Retrieved on 15.12.2018].

Literatura polska: przewodnik encyklopedyczny. "Filareci". Red. Julian Krzyżanowski. T. 1: A–M. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984, s. 261–262.

Pedersen, Thomas T. *Ukrainian. Cyrillic script.* [online]:
<https://transliteration.eki.ee/pdf/Ukrainian.pdf> [consultado el 03.05.2019].

Sánchez Puig, María y Carmen Alonso Cecilia. *Diccionario temático Ruso-español, Español-ruso (1ª edición)*. Madrid: Ediciones Hispano Eslavas, 2006.

Sańko, Siarhiej, Taćciana Vałodzina, Uładzimir Vasilievič et al. *Беларуская міфлогія: Энцыклапедычны слоўнік*, Мінск, 2004.

- Amores García, Montserrat. "Escritores del siglo XIX frente al cuento folklórico". *Cuadernos de investigación filológica*, vol. 19-20. Logroño: Universidad de La Rioja, 1994. [online]: <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/issue/view/113> [Consultado el 02.01.2019].
- Anderson, Eugene N. "German Romanticism as an Ideology of Cultural Crisis". *Journal of the History of Ideas*, vol. 2, no. 3, 1941, pp. 301–317.
- Assel, Jutta y Georg Jäger. *Goethe-Motive auf Postkarten und in der bildenden Kunst: Eine Dokumentation* [online] <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/erlkoenig.html> [Abgerufen 18.12.2018].
- Avery, William. "Augustus and the *Aeneid*". *The Classical Journal*, 52, no 5, 1957: pp. 225-229.
- Bann, Stephen. "Romanticism in France. *Romanticism in National Context*. Ed. Roy Porter, Mikulaš Teich. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, pp. 240-259.
- Barber, Paul. *Vampires, burial, and death: Folklore and reality*. New Haven: Yale University Press, 1988.
- Barczewski, Stephanie. *Myth and national identity in nineteenth-century Britain: the legends of King Arthur and Robin Hood*. Oxford: OUP, 2000.
- Barščeŭski, Leanid Piatrovič, Piatro Vasilievič Vasiučenka y Michaś Alaksandravič Tučyna. *Словы ў часе: літаратура ад рамантызму да сімвалізму і нашаніўскага адраджэння*. Санкт-Пецярбург, 2014.
- Beckwith, Martha. *Hawaiian mythology*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1976.
- Bendix, Regina. *In search of authenticity: The formation of folklore studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 2009.

- Benítez, Rubén. “Bécquer, prefolklorista”. *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 4., Iss. 2., 1970, pp. 187–199.
- Bernshtam, Tatiana Aleksándrovna. “Орнитоморфная символика у восточных славян”. *Советская этнография*, 1, 1982, сс. 22-34.
- Biaźlepkińska, Aksana. “Беларуская літаратура XIX стагоддзя”. Мінск, БДУ, 2012.
- Bótnikova, Alla Borísovna. *Немецкий романтизм: диалог художественных форм*. Воронеж: Воронежский Государственный Университет, 2003.
- Brisset, Demetrio. "Imágenes del rapto de la doncella en rituales festivos ibéricos." *Revista de dialectología y tradiciones populares* 58.2, 2003: pp. 201-222.
- Brusievič, Anatol Alaksandravič. “Іншаземцы вачамі беларусаў: фальклорныя вобразы і іх рамантычная інтэрпрэтацыя”. *Народы, культуры и социальные процессы на пограничье: материалы Междунар. науч.-практ. конф., Гродно, 22-23 февраля 2010г.* Гродно: ГрГУ, 2010.- С. 264 – 266.
- Butler, Marilyn. “Romanticism in England”. *Romanticism in National Context*. Ed. Roy Porter, Mikulaš Teich. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, pp. 37-67.
- Campagne, Fabián Alejandro. *Strix hispánica: demonología cristiana y cultura folklórica en la España moderna*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- Cantera Montenegro, Enrique. “La imagen del judío en la España medieval”. *Espacio, tiempo y forma*. Serie III, Historia medieval (11), 1998, pp. 11-38.
- Caro Baroja, Julio. “Localización, personificación y personalización de las leyendas”, 1990. [online]: https://www.ugr.es/~pwlac/G07_01Julio_Caro_Baroja.html [Acceso 20.01.2019].
- Caro Baroja, Julio. *De los arquetipos y leyendas*. Madrid: Ediciones Istmo, 1991.
- Chateaubriand, François-René. *Le Génie du Christianisme*. Hathi Trust [online]: <https://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/5745473.html> [Récupéré le 19.12.2018].
- Chaustowicz, Miłkołaj. *На парозе забытае святыні: Творчасць Яна Баршчэўскага*. Мінск: ВТАА «Права і эканоміка», 2002.

- Chaustowicz, Miłaj. *Мастацкі метад Яна Баршчэўскага*. Мінск: БДУ, 2003.
- Chaustowicz, Miłaj. “Ян Баршчэўскі і яго *Шляхіцэ Завальня*”. *Шляхіцэ Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях*. Укл. Мікалай Хаўстовіч. Warszawa: Katedra Białorutenistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.
- Chowning, Ann. “Raven Myths in Northwestern North America and Northeastern Asia”. *Arctic Anthropology*, Vol. 1, No. 1, 1962, pp. 1-5.
- Coward, Harold G. *Jung and Eastern thought*. New York: Suny Press, 1985.
- Dekel-Chen, Jonathan, et al., eds. *Anti-Jewish violence: rethinking the pogrom in East European history*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- Díaz Mas, Paloma. “La visión del otro en la literatura oral: judíos y musulmanes en el romancero hispánico.” *Studi Ispanici*, 32, 2007, pp. 9-36.
- Domejko, I. *Filareci i Filomaci: list Ignacego Domejki*. Poznań, Nakładem księgarni Jana Konstantego Żupańskiego, 1872.
- Domingo, Josep. “Renaixença: el mot i la idea”. *Anuari Verdaguer*, 17, 2009, pp. 215-234.
- Donoghue, Daniel. *Lady Godiva: a literary history of the legend*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2008.
- Dorson, Richard. *Folklore and Folklife: an Introduction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1972.
- Dupláa, Cristina. “Rosalía de Castro y el Rexurdimento gallego: posibles conexiones con la Renaixença catalana”. *Actas do Congreso de estudos sobre Rosalía de castro e o seu tempo (III)*. Santiago de Compostela: Consello da cultura Galega/Universidade de Santiago de Compostela, 2012, pp. 413-418.
- Dykstra, Andrew. “Kirishitan Stories by Akutagawa Ryunosuke: Introduction and Translation.” *Japanese Religions*, 31.1, 2006: pp. 23-65.
- Dziadova, Alena y A. Bułach. “Побытавая лексіка ў мове беларускай народнай казкі як крыніца нацыянальна-культурнай інфармацыі.” *Ученые записки УО "ВГУ имени П.М. Машерова"*, Т. 26, 2018.

- Eggebrecht, Hans Heinrich. "Das Ausdrucks-Prinzip Im Musikalischen Sturm und Drang". *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 69 Jahrgang, 1955, Heft 3, S. 323-349.
- Ellis Davidson, Hilda Roderick. "The Legend of Lady Godiva". *Folklore*, 80, 2, 1969: pp. 107-121.
- Estruch Tobella, Joan. "Transgresión y fantasía en las leyendas de Bécquer". Biblioteca virtual universal [online]: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/156728.pdf> [Consultado el 01.03.2019].
- Fairy and folk tales of the Irish peasantry*. Yeats, William Butler (ed.). London, The Walter Scott Publishing Corporation, 1991.
- Fedarcova, Tamara Mikałajeŭna. *Сусветная і беларуская літаратура XIX стагоддзя. Рамантызм*. Мінск: Беларускі Дзяржаўны тэхналагічны універсітэт, 2009.
- Fernández López, Justo. "Romanticismo". [online]: <http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Siglo%20XIX/Romanticismo-origen%20del%20t%C3%A9rmino.htm> [Consultado el 14.12.2018].
- Frączek, Magdalena. "Jan Czeczot: prekursor białoruskiej folklorystyki". *Romantycy na krańcach świata: Podróże egzotyczne i peregrynacje wewnętrzne*. Modzelewska, E. Sobola, P. (red). Kraków, Księgarnia Akademicka, 2015.
- Frazer, James. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 1922. [online]: https://en.wikisource.org/wiki/The_Golden_Bough [Retrieved on 07.01.2019].
- Frye, Northrop. "The archetypes of literature." *The Kenyon Review*, 13.1, 1951, pp. 92-110.
- García Barreno, Pedro. "Mitología de los bosques". *El campo: boletín de información agraria*, 134, 1996, pp. 29-48.
- García de la Borbolla, Ángeles. "La leyenda hagiográfica medieval: ¿una especial biografía?". *Memoria y Civilización*, 5, 2002: pp. 77-99.
- García Vázquez, Milagros. "Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare". *Laocoonte: Revista de estética y teoría de las artes*, nº4, 2017, pp. 157-168.

- García-Viñó, Manuel. “Los escenarios en las leyendas becquerianas”. *Revista de Filología Española*, 52, 1969: pp. 335-346.
- Georges, Robert A. y Michael O. Jones. *Folkloristics: an introduction*. Bloomington, Indiana University Press, 1995.
- Greenwood, Susan. “The Wild Hunt: A Mythological Language of Magic”. *Handbook of Contemporary Paganism*. Ed. Murphy Pizza and James R. Lewis. Leiden: Brill, 2009. Paperprint, pp. 195-222.
- Guatas, Manuel García. *La imagen costumbrista de Aragón*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), Excm. Diputación de Zaragoza, 1999.
- Gundorova, Tamara. «У колиці міфу, або топос Києва в літературі українського модернізму» *Київська старовина*, 6, 2000, с. 74-82.
- Grinsell, Leslie Valentine. “The Legendary History and Folklore of Stonehenge”. *Folklore*, Vol. 87, No. 1, 1976, pp. 5-20.
- Haiquan, Wei, Taniguchi Hiromitsu y Ruoxin Liu. “Chinese myths and legends for Tianchi Volcano eruptions”. *Northeast Asian Studies* 6, 2002, pp. 191-200.
- Handoo, Jawaharlal. “Cultural attitudes to birds and animals in folklore”. *Signifying animals: Human meaning in the natural world*. Willis, Roy (ed.). Edinburgh: Department of Social Anthropology, University of Edinburgh, 1994.
- Historia de la literatura portuguesa*. Coord. M^a Jesús Fernández García. Mérida: Gabinete de iniciativas transfronterizas, 2013.
- Interia*: *Encyklopedia*. “Mickiewicz, Adam”. [online]: <https://encyklopedia.interia.pl/literatura-polska/news-mickiewicz,nId,1976327> [Dostęp 24.12.2018].
- Ivashniova, Lidia. «К проблеме специфики и систематизации фольклорной легенды». *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, №7, 2016, Ч.1, с. 23-26.
- Janion, Maria. *Gorączka romantyczna*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.

- Kavalenka, Viktor. *Вытокі, уплывы, паскоранасць: развіццё беларускай літаратуры XIX-XX стагоддзяў*. Мінск: Навука і тэхніка, 1975.
- Kawabata, Maiko. "Virtuosity, the violin, the devil... What really made Paganini "demonic"?" *Current Musicology*, 83.85, 2007, pp. 85-108.
- King, Edmund. "What is Spanish Romanticism?" *Studies in Romanticism*, vol. II, no. I, Boston: Boston University, 1962: pp. 1-11.
- Kirkpatrick, Susan. "Spanish Romanticism". *Romanticism in National Context*. Ed. Roy Porter, Mikulaš Teich. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, pp. 260-283.
- Krawczyk, Arkadiusz. „Gdy materia zostaje ożywiona...: Napoleon w recepcji Teofila Lenartowicza: studium romantycznej siły imaginacji”. *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Humanistyczne*, 13, 2, 2016: s. 85-100.
- Kremmel, Laura. „s. Ed. Dale Townshend and Angela Wright (review)." *Keats-Shelley Journal*, vol. 64, 2015, pp. 156-158.
- Lecouteux, Claude. *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au Moyen Age*. Paris, Imago, 1999.
- Leśka, Lilija. “Матыў цуду ў мастацкім свеце Яна Баршчэўскага”. Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: да 750-годдзя са дня нараджэння Дантэ Аліг’еры і 85-годдзя Уладзіміра Караткевіча: матэрыялы XII Міжнар. навук. канф., Мінск, 22 – 24 кастр. 2015 г. У 2 ч. Ч. I. / пад рэд. Г. М. Бутырчык. – Мінск, 2016: с. 146-152.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades*. Buenos Aires: Eudeba, 1977.
- López Monteagudo, Guadalupe. "Mitos y leyendas en torno a las esculturas de 'Verracos'", 1986. [online]: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/16641/1/20090610095255739.pdf>? [Acceso 15.01.2019].
- Losski, Vladímir Nikolájevich. «Предание и предания». *По образу и подобию*. Берлин: Изд-во Свято-Владимирского Братства, 1995, с. 129-151.

- Lovejoy, Arthur. "On the Discrimination of Romanticisms". *Publications of the Modern Language Association of America*. 1924: pp. 229-253.
- Löwy, Michael y Robert Sayre. *Romanticism Against the Tide of Modernity*. Trans. Catherine Porter. Durham: Duke University Press, 2001.
- Maldzis, Adam. *Падарожжа ў XIX стагоддзе: 3 гісторыі беларускай літаратуры, мастацтва і культуры*. Мінск: Народная асвета, 1969.
- Marchesini, Roberto y Sabrina Tonutti. *Animales mágicos*. De Vecchi, 2017. Edición electrónica.
- Marshall, Elizabeth. "Stripping for the wolf: Rethinking representations of gender in children's literature." *Reading Research Quarterly* 39.3, 2004, pp. 256-270.
- Martín, Henry M. "The Apollo and Daphne myth as treated by Lope de Vega and Calderón." *Hispanic Review* 1.2, 1933, pp. 149-160.
- Martinón-Torres, Marcos. "Análisis del megalitismo céltico en la Galicia del siglo XIX". *Gallaecia*, 19, 2000, pp. 287-310.
- Martos García, Aitana y Ana Bravo Gavero. "The Hydromythology and the Legend from Natural Events." *CTS: Revista iberoamericana de ciencia, tecnología y sociedad* 12.35, 2017, pp.183-199.
- Mazurek, Halina. *Tragedia rosyjska doby Oświecenia (1747-1825)*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1993.
- Mersereau, John y David Lapeza. "Russian Romanticism". *Romanticism in National Context*. Ed. Roy Porter, Mikulaš Teich. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, pp. 284-316.
- Mickiewicz, Adam. *Prelekcje paryskie*. [online]: o [Dostęp 25.12.2018].
- Miłosz, Czesław. *The History of Polish Literature*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- Moisés, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008. Impreso.
- Montaner Bueno, Andrés. "Tres poetas del siglo XIX: Byron, Espronceda y Hugo: Análisis del desarraigo existencial, de la denuncia social y de la presencia de motivos marginales en sus obras". *Tonos digital: Revista electrónica de estudios*

- filológicos*, N° 24, 2013. [online]: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/343099> [Consultado el 19.12.2018].
- Moser, Gerald M. "Camões' Shipwreck". *Hispania*, 1974, pp. 213-219.
- Moutinho Ribeiro, Lucia Maria. "Almeida Garrett: a poesia e autobiografia". *Scripta* 3.5, 1999, pp. 108-114.
- Musselman, Lytton John. *Los árboles en el Corán y en la Biblia*. [online]: <http://www.fao.org/docrep/005/y9882s/y9882s11.htm> [Acceso 13.01.2019].
- Nienadaviec, Alaksiej. *Нарысы беларускай міфалогіі*. Мінск: Беларуская навука, 2013.
- Nóvik, Yelena Serguéyevna. «Система персонажей русской волшебной сказки.» *Структура волшебной сказки: сб. ст.*, 2001, с. 122-160.
- Ogden, Daniel. "Animal Magic". [online]: <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10871/16047/animal%20magic%20piece%20OPEN%20ACCESS%20VERSION.pdf?sequence=2> [Retrieved 04.04.2019].
- Olechnowicz, Mścisław. *Polscy badacze folkloru i języka białoruskiego w XIX wieku*. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1986.
- Ortabasi, Melek. "(Re)animating Folklore: Raccoon Dogs, Foxes, and Other Supernatural Japanese Citizens in Takahata Isao's *Heisei tanuki gassen pompoko*". *Marvels & Tales*, Vol. 27, No. 2, *The Fairy Tale in Japan*, 2013, pp. 254-275.
- Parker, Jack Horace. "Almeida Garrett and Camões". *Hispania*, Vol. 38, No. 1, Mar. 1955, pp. 18-22.
- Paulson, Ronald. "Gothic Fiction and the French Revolution". *ELH*, vol. 48, no. 3, 1981, 532–554.
- Pedrosa, José Manuel. "Collige, virgo, rosas... y otras flores cortadas.", *Creneida*, 1, 2013.
- Pérez Köhler, Alejandro. "Consideraciones jurídicas sobre el Romance de El Pernal". *Anuario de la Facultad de Derecho*, 2006: pp. 206-228.

- Pirie, Donald. "The Agony in the Garden: Polish Romanticism". *Romanticism in National Context*. Ed. Roy Porter, Mikulaš Teich. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, pp. 317-344.
- Pletniova, Aleksandra. "Повесть Н. В. Гоголя «Нос» и лубочная традиция". [online]: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/61/pletneva.html> [доступ 29.03.2019]. Опубликовано в журнале: НЛО, 2003, 61.
- Propp, Vladímir Yakóvlevich. *Русская сказка*. Ленинград, Изд-во Ленинградского университета, 1984.
- Propp, Vladímir Yakóvlevich. *Морфология волшебной сказки*. Е. М. Мелетинский (комментарии). А. В. Рафаева (составление). И. В. Пешков (научная редакция, текстологический комментарий). Москва, Лабиринт, 1998.
- Propp, Vladímir Yakóvlevich. *Исторические корни волшебной сказки*. Москва: Рипол Классик, 2013.
- Ratajczak, Wiesław. *Literatura polska XIX wieku*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2008.
- Repetto, Luis. "Memoria y patrimonio: algunos alcances". [online]: <https://www.oei.es/historico/pensariberoamerica/ric08a06.htm> [Acceso el 08.03.2019].
- Rey Bueno, Mar. *Historia de las hierbas mágicas y medicinales*. Madrid: Nowtilus editorial, 2008.
- Rodger, Gillian. "Eichendorff's Conception of the Supernatural World of the Ballad". *German Life and Letters*. Volume 13, Issue 3, April 1960, pp. 195-206.
- Rodríguez Martín, José Antonio Y José Manuel López de Abiada. "Calas en el fenómeno del bandolerismo andaluz desde la literatura y la historiografía. Bibliografía reciente". *Iberoamericana*, 6, 22, 2006: pp. 181-192.
- Romero Tobar, Leonardo. *Panorama crítico del romanticismo español*. Barcelona: Editorial Castalia, 1994.
- Roney, Stephen K. "Hesse's *Demian* as a Christian morality play." *The Hermann Hesse Page (HHP)* 2.6, 1999: pp. 1-47.

- Rousseau, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*. Presses Électroniques de France, 2013.
- Sádaba, Soraya. *Biografía de Gustavo Adolfo Bécquer*. [online]: http://www.cervantesvirtual.com/portales/gustavo_adolfo_becquer/autor_biografia/ [Consultado el 29.12.2018].
- Salinas, Pedro. "El cantar del Mio Cid. Poema de la honra". *Revista de la Universidad Nacional*, 4, 1945: pp. 9-24.
- Sánchez Sánchez, David. "El Santísimo Cristo de las batallas de Ávila: leyenda, arte y devoción". *Arte y Semana Santa*, 2016: pp. 313-326.
- Sánchez Ferra, Anselmo José. "El zorro (vulpes vulpes) en el folklore y el habla popular del Campo de Cartagena". *Revista de folklore*, 332, 2007, pp. 111-128.
- Sanders, Andrew. *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Saprykina, Galina Vitálievna. *История немецкой литературы (романтизм). Методические указания*. Оренбург: ГОУ ОГУ, 2003.
- Schurilknight, Donald. "On Larra's Construction of Authority in his Articles: Humor". *Decimonónica*. Vol. 8, num. 2, 2011, pp. 42-59.
- Sebold, Russel. *Bécquer en sus narraciones fantásticas*. Madrid: Taurus, 1989.
- Seyhan, Azade. "What is Romanticism, and where did it come from?". *The Cambridge Companion to German Romanticism*. Ed. Nicholas Saul. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Shephard, T. V. Stephen, Lea, E. G. Hempel de Ibarra, N. "'The thieving magpie'? No evidence for attraction to shiny objects." *Animal cognition*, 18.1, 2015, pp. 393-397.
- Sheppard, Harry J. "Egg symbolism in alchemy." *Ambix* 6.3, 1958: pp. 140-148.
- Simpson, David. *Romanticism and the Question of the Stranger*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- Solod, Ôlîâ. *Українська класична література*. Київ: Світло знань, 2006.

- Sotelo Vázquez, Marisa. "Emilia Pardo Bazán y el folklore gallego." *Garroza: revista de la Sociedad española de Estudios Literarios de Cultura Popular*. 7:19. Palma de Mallorca: Sociedad Española SELICUP, 2007, pp. 293-314.
- Spaeth, Barbette. "From goddess to hag: The Greek and the Roman witch in classical literature." Kalleres, Dayna. Stratton, Kimberly. *The Daughters of Hecate: Women and Magic in the Ancient World*. Oxford, 2014, pp. 41-70.
- Stableford, Brian. *Frankenstein and the Origins of Science Fiction*. [online]: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/stable.html> [Retrieved on 19.12.2018].
- Staël, Madame de. *De l'Allemagne*. Vol. 2. Garnier, 1876. [online]: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9674148m/f1.image.r=De%20l'Allemagne%20par%20Mme%20de%20Sta%C3%ABl> [Récupéré le 19.12.2018].
- Stowarzyszenie Filomatów*. [online]: <http://filomaci.pl/2-uncategorised> [Consultado el 24.12.2018].
- Sullivan, Patricia. "The mythic tragedy of" Yerma". *Bulletin of Hispanic Studies* 49.3, 1972: pp. 265-278.
- Swingle, Larry J. "Frankenstein's Monster and Its Romantic Relatives: Problems of Knowledge in English Romanticism." *Texas Studies in Literature and Language* 15.1, 1973: pp. 51-65.
- Šamiakina, Taćsiana. "Міфалогія і беларуская літаратура" . Мінск, Мастацкая літаратура, 2008.
- Taraškevič, Branisłau. *Беларуская граматыка для школ*. Вільня: Беларуская друкарня ім. Фр. Скарыны, Мн.: «Народная асвета», 1991 [факсімільн.]. Выданьне пятае, пераробленае і пашыранае.
- Tarrío Varela, Anxo. "Síntesis de la historia de la literatura gallega (siglos XV-XX). *Boletín AEPE* N° 32-33, Madrid: Centro Virtual Cervantes, 1985, pp. 7-25.
- Thoms, William. "Folk-Lore". *The Athenaeum*, pp. 862-863, 1846. [online]: [Retrieved on 31.12.2018].

- Tirven-Gadum, Vina. "Dom Claude Frollo de Notre-Dame de Paris, moine démoniaque de la tradition des romans noirs ou avatar français de Faust?" *Voix Plurielles* 15.1, 2018: pp. 203-215.
- Tolstói, Nikita y Svetlana Mijáilova Tolstaya. *Славянская этнолингвистика: Вопросы теории*. Москва: Российская Академия Наук, 2013.
- Tóporov, Vladímir Nikoláyeovich. "О «Бедной Лизе» Карамзина." *Славяноведение*, 5, 1992. С. 3-36.
- Van der Laan, James. *Seeking Meaning for Goethe's Faust*. London: Continuum, 2007.
- Van Hemelryck, Tania. "La *Chanson de Roland* aux XIXe, XXe et XXIe siècles. De la glorification nationale à l'instrumentalisation idéologique". *Interférences littéraires*, Vol. 3, 2009, pp. 1-13.
- Vega, Carlos Alberto. *Hagiografía y literatura. La vida de San Amaro*. Madrid: El Crotalón, 1987.
- Vega Rodríguez, Pilar María. "Todas las hadas tienen su lago: Geografía fantástica de la leyenda literaria en el Romanticismo español". *Belphégor*, 2009. [online]: http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47776/08_02_rodrig_tiene_n_es_cont.pdf?sequence=1 [Consultado el 07.01.2019].
- Vidal de Battini, Berta Elena. "La leyenda de la ciudad perdida". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 3, 1942: pp. 119-150.
- Villa, Eugenia. "La literatura oral: mito y leyendas". [online]: <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/3567/8/07.%20La%20literatura%20oral.%20Mito%20y%20leyenda.%20Eugenia%20Villa.pdf> [Consultado el 05.01.2019].
- Von Engelhardt, Dietrich. "Romanticism in Germany". *Romanticism in National Context*. Ed. Roy Porter, Mikulaš Teich. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, pp. 109-133.
- Wellek, René. "The Concept of 'Romanticism' in Literary History II. The Unity of European Romanticism." *Comparative Literature*, vol. 1, no. 2, 1949, pp. 147–172.

- Werner, Edward Theodore Chalmers. *Myths and Legends of China*. [online]: <http://www.gutenberg.org/files/15250/15250-h/15250-h.htm> [Retrieved on 15.01.2019].
- Williamson, George. *The Longing for Myth in Germany: Religion and Aesthetic Culture from Romanticism to Nietzsche*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Wilson, William. "Herder, Folklore and Romantic Nationalism." *The Journal of Popular Culture* 6.4, 1973: 819-835.
- Zhirmunski, Víktor Maksímovich. *Байрон и Пушкин*. Москва: Книга по Требованию, 1978.
- Zipes, Jack. "The Enchanted Forest of the Brothers Grimm: New Modes of Approaching the Grimms' Fairy Tales". *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 62.2, 1987, pp. 66-74.

Anexos

A. 1. Tablas de romanización (transliteración)

Belaruso (alfabeto łacinka)

Łacinka	Cirílico	IPA	Łacinka	Cirílico	IPA	Łacinka	Cirílico	IPA
A a	А а	/a/	H h	Г г	/ɣ ~ j/	R r	Р р	/r/
B b	Б б	/b/	CH ch	Х х	/x ~ ç/	S s	С с	/s/
C c	Ц ц	/ts/	I i	І і	/i/, /j/	Ś ś	Сь сь	/sʲ/
Ć ć	Ць ць	/tsʲ/	J j	Ў ў, Ъ ъ	/j/	Š š	Ш ш	/ʂ/
Č č	Ч ч	/tʂ/	K k	К к	/k ~ c/	T t	Т т	/t/
D d	Д д	/d/	L l	Ль ль	/lʲ/	U u	У у	/u/
DZ dz	Дз дз	/dz/	Ł ł	Л л	/l/	Ů ů	Ў ў	/ʉ/
DŽ dž	Дзь дзь	/dzʲ/	M m	М м	/m/	V v	В в	/v/
DŽ dž	Дж дж	/dʒ/	N n	Н н	/n/	Y y	Ы ы	/ɨ/
E e	Э э	/ɛ/	Ń ń	Нь нь	/nʲ/	Z z	З з	/z/
F f	Ф ф	/f/	O o	О о	/ɔ/	Ž ž	Зь зь	/zʲ/
G g	(Г г)	/g ~ j/	P p	П п	/p/	Ž ž	Ж ж	/ʒ/

Letra rusa	Letra(s) española(s)	Caso	Ejemplo
А а	A a	todos los casos	Владимир = Vladímir
Б б	B b	todos los casos	Борис = Borís
В в	V v	todos los casos	Павлов = Pávlov
Г г	Gu gu	delante de <i>e</i> o de <i>i</i>	Сергей = Serguéi Георгий = Gueorgui интеллигенция = inteliguentsia интеллигент = inteliguent
	G g	resto de los casos	Новгород = Nónvgorod
Д д	D d	todos los casos	Менделеев = Mendeléiev
Е е	E e	después de consonante, de "и" o "й"	Чехов = Chéjov Киев = Kiev
	Ie ie	después de vocal (excepto "и"), Ъ о Ъ	Дудаев = Dudáiev Прокофьев = Prokófiev
	Ye ye	al comienzo de palabra	Ельцин = Yeltsin
Ё ё	O o	después de "ж", "ч", "ш" o "щ"	Горбачёв = Gorbachov
	Yo yo	al inicio de palabra	Ёлкин = Yolkin
	Io io	resto de los casos	Королёв = Koroli ^o v,
Ж ж	Zh zh	todos los casos	Ни́жний = Nizhni
З з	Z	todos los casos	Казимир = Kazimir
И и	I i	todos los casos	Ми́р = Mir

Й й	no se transcribe	palabras terminadas en "-ий" o "-ый"	Достоевский = Dostoievski Грозный = Grozny
	I i	resto de los casos	Андрей = Andréi Байконур = Baikonur
К к	K k	todos los casos	Кольцо = Koltsó
Л л	L l	todos los casos	Малевич = Malévich
М м	M m	todos los casos	Дума = Duma
Н н	N n	todos los casos	Магадан = Magadán Байконур = Baikonur
О о	O o	todos los casos	Волга = Volga
П п	P p	todos los casos	Спутник = Spútnik
Р р	R r	todos los casos	Самара = Samara
С с	S s	todos los casos	Курск = Kursk
Т т	T t	todos los casos	Владивосток = Vladivostok
У у	U u	todos los casos	Ульянов = Uliánov
Ф ф	F f	todos los casos	Прокофьев = Prokófiev
Х х	J j	todos los casos	Михаил = Mijaíl
Ц ц	Ts ts	todos los casos	Цветаева = Tsvetaíeva
Ч ч	Ch ch	todos los casos	Черненко = Chernenko
Ш ш	Sh sh	todos los casos	Пушкин = Pushkin
Щ щ	Sch sch	todos los casos	Щедрин = Schedrín
Ъ ъ	no se transcribe	todos los casos	Подъярский = Podiarski
Ы ы	Y y	todos los casos	Черномырдин = Chernomyrdin
Ь ь	no se transcribe	todos los casos	Область = Óblast

Э э	E e	todos los casos	Элиста = E listá
Ю ю	U u	después de "и" o "й"	Би ю лин = Bi u lin
	Yu yu	al inicio de palabra	Ю рий = Y uri
	Iu iu	resto de los casos	Со ю з = So i uz
Я я	A a	después de "и" o "й"	Ма ри я = Ma ri a Ма й я = Ma i a
	Ya ya	al inicio de palabra	Я рославль = Y aroslavl
	Ia ia	resto de los casos	Ма я ковский = Ma i akovski

Ucraniano

Letra cirílica ucraniana	Correspondencia en el alfabeto latino	Letra cirílica ucraniana	Correspondencia en el alfabeto latino
А а	A a	Н н	N n
Б б	B b	О о	O o
В в	V v	П п	P p
Г г	G g	Р р	R r
Ґ ґ	Ğ ğ	С с	S s
Д д	D d	Т т	T t
Е е	E e	У у	U u
Є є	Ê ê	Ф ф	F f
Ж ж	Ž ž	Х х	H h
З з	Z z	Ц ц	C c
И и	Y y	Ч ч	Č č
І і	Ì ì	Ш ш	Š š
Ї ї	Ĭ ĭ	Щ щ	Ŝ ŝ
Й й	J j	Ь ь	'
К к	K k	Ю ю	Ŭ ŭ
Л л	L l	Я я	Â â
М м	M m	'	'

A. 2. Biografías de Jan Barščeŭski y Gustavo Adolfo Bécquer: cronología comparada

Jan Barščeŭski

- ~1794: Nace en la hacienda de Murahi (distrito de Połack, gubernia de Viciebsk).
- 1809: Ven la luz sus primeros poemas (se desconoce si en belaruso, en polaco o en latín). Hacia esta fecha comienza a viajar por su región recopilando el folklore local.
- 1816: Se gradúa en el *collegium* jesuita de la ciudad de Połack.
- 1826/1827: Se traslada a San Petersburgo, donde conoce a Adam Mickiewicz y Taras Ševčenko.
- 1840-44: Edita el anuario literario *Niezabudka* (en español, *Nomeolvides*) en lengua polaca con la colaboración de otros escritores belarusos residentes en San Petersburgo.
- 1843: Publica varios poemas en belaruso en *Rocznik literacki* (*El anuario literario*).
- 1844-46: Se publica, en cuatro tomos, *El noble Zavalnia, o Belarús en relatos fantásticos*.

Gustavo Adolfo Bécquer

- 1836: Nace en Sevilla el 27 de febrero.
- 1841: Muere su padre, el pintor José Domínguez Bécquer.
- 1846: Ingresas en el Real Colegio de humanidades de San Telmo (Sevilla).

- 1847: Se traslada a Čudniv (Ucrania), donde vuelve a dedicarse a la recopilación de literatura popular.
- 1849: Publica en Kíev *Proza i wiersze (Prosa y poemas)*, que contiene, entre otras obras, sus baladas y la novela corta *Dusza nie w swoim cielem (El alma en cuerpo ajeno)*. Contrae la tuberculosis.
- 1851: Muere y es enterrado en Čudniv.
- 1847: El colegio es suprimido por la reina Isabel II, por lo que pasa a vivir con su madrina. Estudia pintura, latín, amplía sus lecturas. Aparecen sus primeras publicaciones en revistas literarias.
- 1854: Marcha a Madrid para cumplir sus ambiciones literarias.
- 1857: Contrae la tuberculosis. Conoce a dos de sus musas, las hermanas Josefina y Julia Espín.
- 1859: Ocupa el puesto de crítico en el diario conservador *La época*.
- 1860-65: Ocupa el puesto de redactor en el nuevo diario *El contemporáneo*.
- 1861: Matrimonio con Casta Esteban y Navarro.
- 1863: Estancia en el monasterio de Veruela, donde escribe *Desde mi celda* y algunas de sus leyendas ambientadas en el Moncayo. Breve estancia en Sevilla.
- 1864: Vuelve a Madrid como censor de novelas.

- 1868: Huye de la Revolución ocultándose en Toledo.
- 1870: Vuelve a Madrid para dirigir *La ilustración de Madrid*. Fallece el 22 de diciembre, poco después de la muerte de su hermano Valeriano.
- 1871: Publicación póstuma de sus *Obras completas* por José María Casado del Alisal, Ramón Rodríguez Correa y Augusto Ferrán y Forniés.